



UNIVERSIDADE  
CATOLICA  
PORTUGUESA

---

BRAGA

**Composição da personagem  
na narrativa de Jacinto Lucas Pires**

Dissertação de Mestrado apresentada à  
Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de mestre em  
**Literatura Portuguesa.**

Ana Paula Vilas Boas da Costa Dinis

**Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais**

MAIO 2018



**CATÓLICA**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS**

---

BRAGA

**Composição da personagem  
na narrativa de Jacinto Lucas Pires**

Dissertação de Mestrado apresentada à  
Universidade Católica Portuguesa para  
obtenção do grau de mestre em **Literatura  
Portuguesa**.

**Ana Paula Vilas Boas da Costa Dinis**

Sob a Orientação do Prof. Doutor **José Cândido de Oliveira Martins**

## **Agradecimentos**

«Trabalhar com nobreza, esperar com sinceridade,  
sentir as pessoas com ternura, esta é a verdadeira filosofia.»

Fernando Pessoa

Ao Professor Doutor Cândido de Oliveira Martins agradeço por, desde o início desta jornada, me ter incentivado a continuar a longa caminhada e pela orientação sábia deste trabalho, quer nas metodologias quer na teoria crítica. Agradeço, ainda, a sua disponibilidade total e amabilidade que constituíram uma motivação para mim.

Também agradeço a toda a comunidade académica da Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais de Braga (professores e funcionários) que me receberam tão bem depois de longos anos de ausência.

Aos meus amigos também tenho uma palavra de apreço por saberem ouvir e apoiarem nos momentos mais difíceis, em particular a minha amiga Manuela Machado.

Por último, mas os primeiros na minha vida, agradeço aos meus filhos (Mariana, Daniel, Leonardo e Sara) e ao meu marido por suportarem todas as minhas amarguras, lamentos e ausências.

## Resumo

O nosso trabalho pretendeu analisar a obra narrativa ficcional do autor Jacinto Lucas Pires do ponto de vista das personagens e das suas ligações à modernidade, tanto na narrativa breve (conto) como no romance. Para tal, escolhemos dois romances do autor e uma antologia de contos, respetivamente: *Do sol, O verdadeiro ator* e *Assobiar em público*. Procuramos descobrir ligações e diversidades entre as personagens das diversas narrativas mas, fundamentalmente, a forma como a personagem ficcional é trabalhada, de acordo com a sua figuração no conto e no romance. Esta categoria primordial de qualquer história, indissociável do narrador, por vezes, apesar de pouca valorizada pelos estudos literários, concretamente pelos estudos narrativos, começa atualmente a ser revalorizada e, do nosso ponto de vista, é fundamental na obra do autor, pois é através dela que nos é dado um retrato da realidade citadina e urbana de hoje, embora haja uma correlação íntima entre personagem e narrativa. Para além do mais, estas “figuras ficcionais” representam uma variedade de tipos da sociedade contemporânea e, por isso, consideramos como um objeto de investigação interessante. Como consequência, não poderemos deixar também de realizar uma leitura das obras à luz do realismo pós-moderno.

**Palavras-chave: personagem; narrativas breves e longas; pós-modernismo; Jacinto Lucas Pires**

## Abstract

Our work aimed to analyze the fictional narrative work of the author Jacinto Lucas Pires from the point of view of the characters and their links to modernity, both in the short story and in the novel. For that purpose, we've chosen two novels of the author and an anthology of short stories, respectively: "*Do sol*", "*O verdadeiro ator*" e "*Assobiar em público*". We've tried to find out the connections and diversities between the characters of the various narratives but, basically, the way the fictional character is worked, according to his figuration in the story and in the novel. This primordial category of any story, inseparable from the narrator, despite being undermined by literary studies, namely by the narrative studies, sometimes begins to be revalued and, from our viewpoint, is essential in the author's work, because it is through it that we are given a picture of today's urban reality, though there is an intimate correlation between character and narrative. Moreover, these "fictional figures" represent a variety of types of contemporary society and, therefore, we consider it an interesting subject of study. As a result, we cannot avoid making a reading of the works in the face of postmodern realism.

**Keywords:** character; short and long narratives; postmodernism; Jacinto Lucas Pires

## Índice

<b>Introdução</b> .....	8
<b>Capítulo I - Evolução dos estudos acerca da personagem</b> .....	11
<b>Capítulo II - A personagem na narrativas curta</b> .....	21
1. Questões à volta do género.....	21
2. As personagens e a sua caracterização.....	24
2.1. O retrato .....	24
2.2. A onomástica literária .....	29
3. As vozes.....	31
3.1. O diálogo com outros textos.....	36
4. As personagens como representação.....	39
4.1. As personagens e a cidade .....	40
4.2. As personagens e a morte .....	43
4.3. As personagens e as artes.....	46
4.4. As personagens e o amor .....	47
<b>Capítulo III - A configuração da personagem na narrativas longa</b> .....	50
1. Do Sol .....	50
1.1. A centralidade da personagem .....	50
1.2. O narrador onnipresente .....	52
1.3. Processos de caracterização.....	55
1.3. Reflexos da onomástica .....	58
1.4. Organização da narrativa e a influência do narrador.....	60
1.5 As personagens e a representação do mundo exterior .....	62
2. O Verdadeiro Ator .....	67

2.1. A ficção realista .....	67
2.2. O anti-herói .....	68
2.3. Organização da narrativa e metaficção .....	74
2.4. O narrador .....	79
2.5. Linguagem e olhar crítico .....	84
<b>Capítulo IV- Traços de modernismo e o escritor do real .....</b>	<b>94</b>
<b>Conclusão .....</b>	<b>106</b>
Bibliografia .....	108

## Introdução

A presente dissertação pretende analisar a obra narrativa ficcional de Jacinto Lucas Pires do ponto de vista das personagens e das suas ligações à modernidade ou contemporaneidade, tanto na narrativa breve (conto) como no romance. Para tal, em termos de *corpus* de análise, escolhemos dois romances do autor e uma antologia de contos, respetivamente: *Do sol, O verdadeiro ator* e *Assobiar em público*. Procuraremos descobrir ligações e diversidades entre as personagens das diversas narrativas, mas, fundamentalmente, a forma como a personagem ficcional é concebida, de acordo com a sua “figuração” no conto e no romance. Esta categoria primordial de qualquer história, indissociável do narrador, por vezes, apesar de secundarizada durante muito tempo pelos estudos literários, concretamente pelos estudos narrativos, começa atualmente a ser revalorizada e, do nosso ponto de vista, é fundamental na obra do autor, pois é através dela que nos é dado um variado conjunto de representações da realidade urbana de hoje, assim como há uma correlação íntima entre personagem e narrativa. Para além do mais, estas “figuras ficcionais” (terminologia de Carlos Reis) representam uma variedade de tipos da sociedade contemporânea e, por isso, consideramos um objeto de investigação interessante. Como consequência, não poderemos deixar também de realizar uma leitura das obras à luz do realismo da pós-modernidade.

Este autor é, quanto a nós, um exemplo das tendências ficcionais do atual modernismo, tanto do ponto de vista temático como formal. Para além do mais, é um jovem escritor multifacetado, que já publicou uma obra que perpassa a ficção, o teatro, a crónica, trabalhando ainda como cineasta e jornalista.

É de realçar, ainda, que, em termos de produtividade no atual panorama da literatura portuguesa contemporânea, Jacinto Lucas Pires, como novo escritor, é talvez um dos autores que publica há mais tempo: nos últimos vinte anos tem escrito contos, romances, peças de teatro, crónicas e até guiões para cinema.

Apesar de não ser um dos autores mais conhecidos do grande público, na nossa visão tem um estilo próprio que o demarca dos demais e conseguiu impor-se num vasto meio de “novos escritores” que surgem em catadupa. Distingue-se por uma dicção literária singular, que traça em pinceladas rápidas e sugestivas o mundo que nos rodeia, cujas personagens são aquelas que convivem connosco diariamente, com as suas

qualidades e defeitos, e cujas vozes aparecem num discurso bastante oralizante, diríamos à maneira de Saramago (caso a comparação não seja abusiva), com diálogos que rompem a norma pela marcação como os faz. Sobressai também a linguagem, ora cuidada ora de cariz popular e provocatória, sempre num ritmo alucinante, quer pelo recurso a descrições minimalistas mas essenciais quer pela narração que se desenvolve rapidamente, como não poderia deixar de acontecer neste género literário.<sup>1</sup>

Tanto os contos (quer os editados em 1996 quer os de 2008) como os romances têm em comum o facto de serem, porventura, histórias que não estão desligadas das respetivas décadas e mundividência social e cultural, aspeto que iremos também explorar. É deste modo que o autor dialoga com a realidade, à qual está atento – daqui as suas temáticas relativamente diversificadas. Apesar desta diversidade, o mundo em que as personagens se movem é predominantemente citadino e moderno e esta particularidade poderá relacionar-se com a vivência do autor, nascido no Porto e a viver em Lisboa.

Em todo o caso, a obra de Jacinto Lucas Pires é desconhecida do grande público, apesar de há vinte anos publicar regularmente, ser traduzido no estrangeiro e ter sido distinguido por vários prémios, todavia tem um público-leitor fiel.

Ora, o conhecimento deste autor foi para nós um mero acaso e a leitura da sua obra também. Aquando da Capital Europeia da Cultura – Guimarães 2012 –, foi publicado um livro com pequenas histórias de Jacinto Lucas Pires, resultante de uma parceria com alunos das escolas desta região (Pires, *Ou Sim*, Guimarães, 2012), o qual nos foi oferecido. Assim começa a nossa incursão por uma vasta obra deste autor que, a nosso ver, merece mais reconhecimento público. Este autor é, quanto a nós, um exemplo de certas tendências ficcionais do pós-modernismo, tanto do ponto de vista temático como formal. Para além do mais, é um jovem escritor multifacetado, que já publicou uma obra que perpassa a ficção, o teatro, a crónica, sem esquecer a faceta de cineasta, músico e jornalista, como já referimos.

A escolha da obra narrativa para objeto de estudo prende-se com o facto de o ensino da disciplina de Português no Ensino Secundário exigir do professor, papel por nós desempenhado, um conhecimento atualizado das publicações no âmbito da

---

<sup>1</sup> Numa entrevista à Antena 3, no programa *A Ronda da Noite*, a 8 de fevereiro de 2016, Jacinto Lucas Pires afirma “(...) vejo os contos como histórias narradas a traços largos (...) o conto permite interrogar a realidade de maneira fresca e provocatória (...) se calhar o romance não consegue nos mesmos termos”.

Literatura Portuguesa, assim como das novas tendências e a narrativa ser o género mais apelativo para os alunos. Julgamos assim que os contos seriam rececionados positivamente por este público, pelo que consideramos que o aprofundamento da análise da sua obra é bastante pertinente. Por outro lado, não há qualquer estudo da obra deste autor, o que reflete, talvez, o desconhecimento, pois na nossa visão tem um estilo próprio que o demarca dos demais, conseguindo impor-se num vasto meio de “novos escritores”.

Na análise do «corpus» literário, privilegiamos “o domínio da semântica da ficção, tendo que ver com a constituição de um certo tipo de entidades ficcionais (as personagens)” (definição de Carlos Reis), a interação entre a realidade e a ficção, bem como olhamos a obra numa perspetiva genológica, isto é, um olhar sobre as personagens dependendo do género literário. É claro que não deixamos de ter em consideração os instrumentos de análise dos estudos narrativos (narratologia) que têm valorizado, nas últimas décadas, a categoria da personagem. De seguida, cruzamos as teorias literárias com a interpretação crítica realizada, para elaborar um discurso pessoal sobre o tema proposto.

Quanto à estrutura do trabalho, desenvolve-se em quatro capítulos fundamentais: no primeiro, fazemos uma abordagem geral às teorias narrativas contemporâneas sobre a personagem; no segundo capítulo, analisamos alguns contos da antologia *Assobiar em Público*, nomeadamente os processos de construção das personagens, entre os quais os linguísticos, e debruçamo-nos numa possível definição de conto e outras narrativas breves emergentes; o terceiro capítulo é dedicado às narrativas longas e ao papel/construção das personagens em duas obras distintas: *Do sol* e *O verdadeiro ator*; no último, dissertamos sobre a obra de Jacinto Lucas Pires como uma representação do atual modernismo e sobre a dimensão da literatura de comprometimento na contemporaneidade.

Assim, o nosso desafio maior é construir um olhar crítico e particular sobre três obras narrativas do autor, tendo em conta os pressupostos já enunciados, quer ao nível da capacidade de representação literária destas narrativas, quer do modo como essa composição literária é devedora de uma atmosfera cultural pós-moderna.

## Capítulo I

### Evolução dos estudos acerca da personagem

É bastante considerável a bibliografia teórica sobre a personagem contemporânea e no que concerne ao estudo sobre as personagens, ao longo do séc. XX, podemos referir que assistimos a uma dicotomia de análises que Pozuelo Yvancos sintetiza deste modo pertinente:

“Las teorías del personaje narrativo oscilan entre dos grandes modelos: primero el psicológico, que vincula el personaje y su caracterización a la esfera de la persona, de los atributos de identidad caracteriológica y de sus posibilidades. [...] El segundo modelo, el estructural-actancial, renuncia explícitamente a concebir el personaje como entidad psicológica, personal, y lo concibe como agente, subordinado a la acción” (apud Villanueva, 1994: 226).

Os estudos têm oscilado entre uma abordagem em termos *miméticos* (a personagem como representação da pessoa) e não miméticos (unidade textual e funcional). Por um lado, houve um obscurecimento desta categoria por parte dos estudos estruturalistas, que a reduziram a um signo; por outro, o renascimento da categoria como primordial nas últimas décadas do séc. XX. Por exemplo, P. Aullón de Haro considera que não há uma tradição sobre estudos teóricos da personagem e que «lo cierto es que há habido que esperar casi a finales del siglo XX para que tuviese lugar un leve avivamiento del interés teórico acerca del personaje propiamente dicho» (Aullón de Haro, 2001:17-18).

É desta forma que nos últimos anos do séc. XX e inícios do séc. XXI que, em Portugal concretamente, os estudos mais atualizados sobre a personagem devem-se, fundamentalmente, a Carlos Reis e ao projeto que coordenou – “Figuras da Ficção” –, do qual resultou um livro de ensaios (*Pessoas de Livro. Estudos sobre a personagem*) e um Dicionário *online* em construção. O mesmo investigador analisou o percurso desta categoria da narrativa nos últimos tempos e, não sem alguma ironia, refere que «(...) o autor foi morto e levou consigo, para a cova que lhe abriam, a personagem (...)» (Reis, 2013).

Assim, atualmente, graças a estes investigadores e outros, como J. Eder, F. Jannidis e R. Schneider (2010)<sup>2</sup>, assistimos a uma revalorização da importância que a personagem tem na narrativa ficcional. No entanto, como reconhecido por vários investigadores, permanece ainda muito a fazer no domínio de uma teoria sobre a personagem.

A complexidade desta categoria começa, desde logo, pela terminologia usada<sup>3</sup> e, correlacionadamente, pela respetiva definição da sua natureza ontológica – afinal, o que é uma personagem? São muitos os teóricos que se debruçaram sobre esta categoria e também são múltiplas as definições:

No sentido mais amplo, “personagem” designa qualquer entidade, individual ou coletiva – normalmente humana ou com características humanas – introduzida num trabalho de ficção narrativa. As personagens existem, assim, nos mundos diegéticos e desempenham um papel, não importa quão pequeno, num ou mais estados de coisas ou eventos contados na narrativa. Personagem pode ser sucintamente definido como um participante num mundo diegético<sup>4</sup>. (Margolin, 2007: 66)

Já Carlos Reis sustenta que «a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa» (Reis & Lopes, 1990: 306). Outros definem-na de acordo com paradigmas semânticos, cognitivos e/ou comunicativos, pelo que as personagens são

participante[s] num mundo diegético (...) são apresentadas textualmente como séries de estados descontínuos, e a sua continuidade é dependente do mundo (...) unidade conceptual que os

---

<sup>2</sup> Autores da obra *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, onde se encontram reunidos estudos diversos sobre a teoria e a análise da personagem, desde questões gerais (p. ex., a ontologia da personagem) à diversificação mediática do estatuto da personagem (no cinema, teatro, banda desenhada, texto dramático). Distinguem, ainda, quatro diferentes paradigmas de abordagem da personagem: hermenêutico, psicanalítico, estruturalista e semiótico e cognitivo.

<sup>3</sup> *Seres ficcionais, figuras, sujeitos de ação, personagens* são alguns dos termos utilizados pelos teóricos para a mesma categoria. Optaremos pela preferência de Aguiar e Silva – *personagens* – que diz que «para designarem os agentes da narrativa, os teorizadores e críticos literários de língua inglesa utilizam preferentemente o termo “caracteres” (*characters*). Trata-se de um termo com escassa tradição na terminologia literária das línguas românicas. [...] «Julgamos que o termo “personagem”, com uma longa tradição na literatura, no teatro, nas artes plásticas e no cinema, pode e deve continuar a ser utilizado em narratologia. [...] É certo que “personagem” implica um certo número de propriedades psicológicas, morais e socioculturais, preexistentes à ação narrativa, mas não vemos que daí se possa extrair qualquer razão contra o seu uso na teoria e na crítica literárias [...]. Nos textos literários narrativos, quer nos textos da literatura kitsch, quer nos textos da chamada “grande” literatura, as personagens nunca são “formas vazias” ou “puros operadores”.» (Aguiar e Silva, 1986: 694.)

<sup>4</sup> Esta citação resulta da tradução realizada pela Inês Marques (2016), autora da tese *A construção da personagem nas narrativas do jornalismo digital*, Universidade de Coimbra.

leitores intuitivamente etiquetam de “personagem”, [que] é mentalmente gerada em resposta a pistas textuais (...) sempre influenciada, direta ou indiretamente, pelo seu criador (Herman; Jahn; Ryan, 2008: 52-56)

Por sua vez, Umberto Eco distingue personagem e indivíduo/pessoa, em termos ontológicos e epistemológicos, afirmando que

(...) as personagens ficcionais são insuficientemente determinadas – isto é, conhecemos poucas propriedades suas – ao passo que os indivíduos reais são completamente determinados e deveríamos conseguir afirmar cada um dos seus atributos conhecidos. No entanto, embora isto seja verdade de um ponto de vista ontológico, de um ponto de vista epistemológico, é exatamente o contrário: ninguém pode afirmar todas as propriedades de um determinado indivíduo ou de uma determinada espécie, que são potencialmente infinitas, ao passo que as propriedades das personagens ficcionais são fortemente limitadas pelo texto narrativo – e os atributos mencionados contam para a identificação da personagem. (Eco, 2012: 64)

Já Fotis diz que «O termo “personagem” é usado para referir os participantes em mundos diegéticos, criados por vários media, em contraste com as “pessoas”, como os indivíduos do mundo real (...) para perceber as personagens, os leitores tendem a recorrer ao seu conhecimento sobre as pessoas reais» (Jannidis, 2009: 14-16).

Perante estas e outras tentativas de aproximação à sua natureza específica, a verdade é que a personagem é a categoria com a qual o leitor mantém mais afinidade, porque para compreendê-la tem tendência a recorrer aos seus conhecimentos sobre as «pessoas reais», no jogo de representação em que assentam:

as personagens podem ser signos numa variedade de formas: podem ser instâncias de comportamento exemplar, podem ser símbolos ou, de outras formas, representativos de sentimentos, atitudes, problemas, entre outros. Além disso, as personagens são uma parte importante da estrutura emocional dos textos literários, dos filmes, etc. Elas influenciam os sentimentos, humores e emoções da audiência num nível considerável (Eder e Schneider, 2010: 15).

De facto, como se deixa ilustrado, os estudos sobre esta categoria da narrativa são múltiplos e variados, pelo que vamos cingir-nos aos séculos XX e XXI e, em concreto, aos estudos que tiveram mais impacto na área da Literatura e da Crítica literárias. Todavia, não podemos deixar de referir alguns teóricos que influenciaram as teorias atuais, como Aristóteles, o primeiro a teorizar sobre os seres ficcionais, na fundacional *Poética*, que já chamava a atenção para a estreita semelhança entre a personagem e a pessoa humana, ao afirmar que, sendo a *imitação* inerente ao homem, «a poesia é uma arte de imitação ou representação» e “o objeto dessa imitação é

constituído de homens que fazem ou experimentam alguma coisa» (Daiches,1967: 32 e ss.).

No entanto, não considerava Aristóteles esta categoria da narrativa a mais importante da obra, ao contrário de Roland Barthes que pensa a personagem como um elemento estrutural ao discurso narrativo e sem a qual a narrativa não existiria (Barthes, 1977: 339). Foi este mesmo investigador que, segundo Carlos Reis, «lançou as bases programáticas da análise estrutural da narrativa» (Reis, 2015: 20) e, conseqüentemente, potenciou a «redução»<sup>5</sup> da personagem. No clássico estudo de Gérard Genette, em 1972, sobre as bases do discurso narrativo – em que «privilegiou um dimensionamento triádico da narrativa (a tríade *história, discurso, narração*)» –, (...) não era a história que interessava a Genette» (Reis, 2005: 21), continuando a personagem a ser secundarizada, contudo foram lançadas as bases da narratologia que haveria de revitalizá-la.

Para Roland Barthes, a análise estruturalista esforçou-se por definir «personagem», não através da sua essência psicológica e, por isso, não a considerando um «ser» mas um «participante»<sup>6</sup> (Barthes,1966: 16). Para ele, a «personagem é um ser de papel» (Barthes,1966:19-20), que só existe no mundo da ficção e é através das palavras que ela adquire características que fazem com que, ilusoriamente, se assemelhe a pessoas. Ora, esta perspectiva não deixa de reduzir a personagem a um «ser» de linguagem ou ser de papel e, por isso, esmagada como signo, quer por formalistas quer por estruturalistas.

Os estudos foram tão diversificados que, no âmbito da teorização estruturalista, assistimos à substituição do termo *personagem* por *actante* que se distingue de *ator*, proposta de A. J. Greimas, convicto de que os actantes podem agregar ao seu estatuto

---

<sup>5</sup> Termo utilizado por Carlos Reis quando faz referência aos «modos de leitura cultivados pelo *new criticism* e as tendências operativas dominantes em análises estruturalistas e narratológicas (...)» (Reis, 2015: 23).

<sup>6</sup> Roland Barthes faz referência a T. Todorov, V. Propp ou A. J. Greimas que, embora tenham concepções diferentes quanto à definição de personagem, convergem em muitos pontos e o principal é o facto de « est de définir personnage par sa participation à une sphère d'actions, ces sphères étant peu nombreuses, typiques, classables; c'est pourquoi l'on a appelé ici le second niveau de description, quoique étant celui des personnages, niveau des Actions : ce mot ne doit donc pas s'entendre ici au sens des menus actes qui forment le tissu du premier niveau, mais au sens des grandes articulations de la praxis (désirer, communiquer, lutter). (Barthes, 1966:17-18).

actancial um número determinado de funções actanciais. Deste modo, propôs Greimas a distinção entre *actante* e *ator*, que Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes assim definem:

o actante é uma unidade do plano semionarrativo que vai ser concretizada, no plano discursivo, pelo(s) ator(es), unidade lexical de tipo nominal cujo conteúdo mínimo é o sema de individuação. O ator pode ser uma entidade figurativa (antropomórfica ou zoomórfica) ou não figurativa (o destino, por exemplo). Pode ainda apresentar-se como individual ou coletivo (Reis; Lopes, 2011: 21)

Esta perspetiva funcionalista e formalista da personagem, já antes tinha sido considerada por Boris Tomasevskij, ao afirmar que «O herói não é um elemento importante à fábula, a qual, como sistema de motivos, pode dispensar inteiramente o herói e a sua caracterização» (Aguiar e Silva, 1986: 687), o que quer dizer que é mais importante a fábula<sup>7</sup> do que a personagem. Pretendeu, com a sua teoria, anular os traços psicológicos herdados do realismo, pois para este teorizador a personagem era um «mero conector de motivos, elementos mínimos e indecomponíveis do material temático, que suportam a narrativa» (Pereira, 2001: 84).

Por conseguinte, os estruturalistas franceses deram continuidade aos formalistas russos e é deste modo que, para Greimas, as personagens da história são descritas e classificadas, não de acordo com o que elas são, mas de acordo com o que elas fazem (natureza vs. função). Esta propalada análise actancial da narrativa proposta por Greimas e outros autores tem, segundo Aguiar e Silva,

«um interesse teórico e alguma eficácia operatória para a construção de uma semiótica do texto narrativo, mas apresenta debilidades, limitações e contradições de vária ordem [...]. A análise actancial conduz a reducionismo muito forte da complexidade psicológica, sociológica, ética e religiosa das personagens nos textos narrativos literários [...]». (Aguiar e Silva, 1985: 691-692)

A par de outras visões críticas, também o teorizador Darío Villanueva faz um balanço da análise actancial proposta por Greimas, nestes termos:

---

<sup>7</sup> *Fábula* entendida como um conjunto de *motivos*: «Entre los diversos motivos, hay que distinguir una clase especial de motivos introductorios, que requieren una completa integración com otros motivos. En los cuentos, por ejemplo, se tiene la típica situación en que la protagonista se le confía un encargo. Por ejemplo: el padre quiere casarse com su própria hija, la cual, para evitar el matrimonio, le encarga tareas imposibles.» (Tomasevskij, 1982: 182-194.). A ideia de que a *fábula* pode prescindir do herói e da sua caracterização, pois ele serve sobretudo de meio para ligar os motivos ficou célebre. Tal afirmação viria a ser criticada por Todorov, que defende que é a partir da personagem que se organizam os outros elementos da narrativa e que ela se define pelas relações com as demais personagens (Todorov, 1966:132).

«Estas teorías no lo son, en puridad, del personaje literario, sino de la estructura de la acción, del argumento, de la historia, independientemente de como haya sido contada. [...] El método fue concebido para el estudio de formas elementares del relato. Cabe dudar de que algún día aparezca el estudio que contenga el modelo actancial, y que explicita exhaustivamente la sintaxis de una novela sofisticada como por ejemplo *À la recherche du temps perdu*»<sup>8</sup> (apud Mayoral, 1990: 22).

Já Philippe Hamon olha para a personagem como um signo dinâmico, ou seja, salienta «a sua condição de unidade discreta, suscetível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas» (Reis, 2001: 361). Como a personagem é constituída por um conjunto de traços, a sua individualidade semântica «n'est pas une “*donnée*” *a priori*, et stable, qu'il s'agirait purement de *reconnaître*, mais une *construction* qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive» (Seixo, 1976: 125).

Deste modo, a personagem é uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pelo texto, cujo significado obtém-se a partir da descrição e da análise. Há, deste modo, um papel fundamental dado ao leitor que «a “reconhece”, ao reorganizar a soma de todos os signos polarizados à sua volta, o que evita que a disseminação destrua a sua identidade» (Vieira, 2008: 23). Para Hamon, como pertinentemente refere Paulo Pereira,

a personagem não deve ser analisada como fenómeno da natureza meramente contextual, em que os dados fornecidos chegariam para se poder reconstruir uma certa unidade configuradora, mas deve ser integrada no espaço interaccional, não só porque se mantém e se constitui através da relação com outras entidades, mas porque faz parte de um sistema textual, horizonte último que não pode prescindir de uma abertura ao exterior, uma vez que é desse exterior que depende, em grande medida, a constituição do sentido. (Pereira, 2001: 87-88)

Esta parece-nos uma perspetiva aceitável, uma vez que envolve a personagem no processo criativo e de leitura, contribuindo para a construção do atual prestígio deste elemento fundamental de análise nos textos narrativos, porque é a personagem que primariamente desperta a empatia no leitor.

Na perspetiva do leitor, é evidente uma relação ambígua entre personagem e pessoa, como já referido, e que muitos teóricos recusaram. No entanto, T. Todorov afirma que «Cependant, refuser toute relation entre personnage et personne serait

---

<sup>8</sup> No artigo «La recuperación del personaje», Darío Villanueva refere que ficou inicialmente desiludido com a análise actancial de Greimas: «Dios mío – pensaba yo entonces –, Emma Bovary no era el gran personaje que me había fascinado, sino, por mor del estructuralismo transpirenaico, un *actante*!» (Mayoral, 1990:19-34).

absurde: les personnes représentent des personnes, selon les modalités propres à la fiction». (Todorov, 1972: 286). Também Vincent Jouve salienta a função do cooperativo leitor na reconstrução da personagem: «Le narrateur ne pouvant décrire le personnage totalement et sous tous ses angles, le rôle du lecteur s'avère essentiel» (Jouve, 2008: 29). Deste modo, o leitor é essencial para descodificar as características da personagem, pelo que o mesmo Vincent Jouve refere duas dimensões que o caracterizam: a extratextual, quando recorre ao seu conhecimento para descodificar características da personagem; e a intertextual, quando uma figura romanesca fá-lo lembrar-se de outras que já conhece.

Pelo que vamos analisando, a personagem acaba por ser uma construção do texto, uma reconstrução do leitor e uma rememoração que se opera no enunciado continuamente. Por isso, ao lermos uma narrativa e ao abrigo de um inquestionável pacto ficcional pressupõe-se que acreditamos que as personagens existem, porque nelas há vida para além do texto. No entanto, a obra literária também vive, porque tem uma multiplicidade de concretizações, segundo R. Ingarden, o qual introduziu o conceito de “vida da obra”. Ela vive na medida em que “sofre transformações em consequência de circunstâncias sempre novas estruturadas convenientemente por sujeitos conscientes” (Ingarden, 1973: 380). As personagens também vivem porque transcendem o mundo ficcional e até se autonomizam em relação ao seu autor. Carlos Reis faz referência à “sobrevida das personagens” que é possível graças às “sucessivas figurações”» (Reis, 2015: 37) que são muito diferentes consoante os contextos socioculturais, os quais divergem daqueles que «a personagem e o seu autor originalmente conheceram» (*ibidem*).

Por sua vez, para Antonio Candido, uma obra literária, sobretudo um romance, tem de transmitir aos leitores “a impressão da mais lídima verdade existencial”, através “de um ser fictício” (Candido, 1976: 55). Quer isto dizer que uma obra literária só cumpre a sua função quando está subjacente o princípio da verossimilhança transportado ou incorporado pelas personagens. Deste modo, a narrativa estabelece uma relação com o mundo real e, conseqüentemente, as personagens uma relação com as pessoas que vivem neste. Assim, as suas personagens trazem em si a mesma complexidade ou a mesma densidade psicológica das pessoas que fazem parte do

mundo real, ou seja, procura-se convencer o leitor, através de suas personagens, de que tudo o que está escrito pode ser verdade.

No entanto, entre outras, existe uma diferença essencial entre os seres reais e os seres fictícios: as pessoas são ilimitadas (podemos apreender todo o seu físico, mas não a sua personalidade, porque está em constante desenvolvimento e transformação, para além de que alguns traços psicológicos são impercetíveis até para si mesmas); já as personagens são limitadas, têm personalidades bem definidas, inseridas no todo do romance; a vantagem do ser fictício sobre o ser humano está na intensidade com que ele vive cada momento e cada paixão. A vantagem do ser humano sobre o ser fictício está na «aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro». (Candido, 2008:58). Houve, deste modo, uma tentativa dos escritores de finais do séc. XIX em imprimir mais realismo e mais verossimilhança às suas obras, aproximando as suas personagens dos homens e das mulheres do mundo real, no que concerne ao aspeto psicológico. Estas tentativas foram postas em causa posteriormente pelos estudos estruturalistas e formalistas que «mataram» a personagem.

Porém, tudo iria mudar, graças principalmente à moderna narratologia<sup>9</sup>, cujos estudos interdisciplinares viriam a ressuscitar a personagem, que é perspetivada, neste enquadramento mencionado, de uma forma plural. Os inícios destes estudos foram marcados pelo nº 8 da revista *Communications*, publicada em 1966 e dedicada a «*Recherches Sémiologiques: l'analyse structurale du récit*», um número que reuniria alguns dos mais conceituados teóricos da comunicação – Roland Barthes, A. J. Greimas, Claude Bremond, Umberto Eco, Christian Metz, Tzvetan Todorov, Gérard Genette. Desde então, a ciência e arte da narrativa tem sido estudada a partir das mais diversas e amplas abordagens.

Aliás, Fotis Jannidis refere que há um movimento de renovação ou refundação que parte de um vazio: «Until recently, there was nothing like a coherent field of

---

<sup>9</sup> Carlos Reis faz referência a «estudos narrativos» ou «narratologias» pois tais expressões «indicam a pluralidade de abordagens de que se beneficia a narratologia desde os anos 1990, cuja amostra pode ser conferida em duas importantes coleções de ensaios: *Narratologies*, editada por David Herman (...), e *Narratologies Contemporaines*, organizada por John Pier e Francis Berthelot (...). Os termos, assim, já não designam apenas um subcampo da teoria literária estruturalista, mas a reemergência e transformação da análise narrativa por meio de uma ampla variedade de áreas de pesquisa – estudos cognitivos, linguísticos, culturais, fenomenológicos etc., que se alimentam daquela teoria e ao mesmo tempo rompem com seus limites, o que permite ainda estender os estudos narrativos a relatos transliterários, como os produzidos nas mídias digitais, no cinema, na televisão etc.» (Reis, s/d).

research for character» (Jannidis, 2009: 16). A interdisciplinaridade começa agora a desenhar-se e um exemplo é o trabalho de Jannidis e de outros colaboradores, a nível internacional, no volume *Characters in Fictional Worlds*: «The interdisciplinary and international survey we envisage with this volume may help to remedy the situation. Most contributors to this book have done extensive research in the field and are thus able to present their own established approaches and theoretical results. » (Eder *et alii*, 2010: 5).

Por isso, Carlos Reis considera que

Não há, entretanto, como disfarçar: o apelo cognitivista que nos últimos anos tão alto tem soado (designadamente, nos estudos linguísticos) estende-se até aos estudos narrativos e ao estudo da personagem (...) estamos longe dos tempos em que a narratologia francesa (Genette e companhia) detinha as rédeas do poder (...). (Reis, 2015: 26).

Vários foram os estudos que formularam modelos da personagem em termos miméticos (e, neste caso, merece ser referido o contributo que Uri Margolin<sup>10</sup> tem dado desde a década de 80), abordando-a como uma entidade humana. Destaque-se, ainda, o contributo de Ph. Hamon, já referido, pela perspectiva colaborativa que imprimiu à definição de personagem através da perceção das relações semânticas operadas no texto, em parceria com a atividade de reconstrução por parte do leitor.

Mais recentemente, Jens Eder, Fotis Jannidis e Ralf Schneider demonstram a preocupação de reunir conceitos a ter em conta na análise de uma categoria tão complexa do texto narrativo. Na obra já referida destes três investigadores, sintetizam magistralmente o estado dos estudos da personagem ao referir que há quatro posições do ponto de vista ontológico quanto à personagem: teorias semióticas que acreditam que a personagem é um signo ou uma estrutura do texto ficcional; teorias cognitivas que dizem que são representações da imaginação que começam na mente do leitor; alguns

---

<sup>10</sup> É da sua autoria a entrada «Character» em Herman *et alii*, de 2005. Também é um defensor da perspetiva integrativa das teorias sobre personagens, uma vez que põe em dúvida o facto de as diferentes teorias sobre personagens se excluírem. (Margolin, 2005: 57). Define o verbete “character” no campo semiótico da seguinte forma, na *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*: «Inside the non-actual domain the individual is located in space and time and prototypically assigned human-like properties: physical or external, actantial (including communicative), social, and mental or internal (cognitive, emotive, volitional and perceptual) (see actant). The individual may also be ascribed enduring personality traits and dispositions, knowledge and belief sets, intentions, wishes, desires and emotions, and, of course, internal states and actions» (Margolin, 2005: 53). Ou seja, Margolin dá à personagem o estatuto de indivíduo, o que aproxima o leitor da personagem de forma particular e da obra em geral.

filósofos acreditam que são objetos abstratos construídos a partir da realidade; outros filósofos dizem que não existem de nenhuma maneira (cf. Eder *et alii*, 2010: 18-20).

Em Portugal, também Cristina da Costa Vieira na sua investigação apresentou um conjunto de critérios definidores da personagem romanesca como signo:

uma designação de base minimamente constante, de molde a poder ser identificada; a sujeição dessa entidade a uma descrição caracterizadora e distintiva em relação a outros signos; a atribuição de funções específicas, definidoras da sua identidade; a atribuição de autoconsciência, de que a linguagem é o sinal mais evidente, o que permite abranger personagens fantásticas ou completamente insólitas [...]; a participação ativa na construção de sentido do romance; e, como é lógico, a sua inclusão num texto romanesco. (Vieira, 2008: 23-24).

Para Aguiar e Silva, na *Teoria da Literatura*, o conceito de personagem é bastante amplo, pois tem em consideração os seres humanos, os animais, os objetos e os conceitos que desempenhem a função de agentes e que se encontram inevitavelmente antropomorfizados porque «o homem projeta neles os seus valores ou exprime através deles os seus valores. (Aguiar e Silva, 1986: 694).

Como verificamos, há uma multiplicidade de perspetivas diferenciadas que estão na base do atual estudo da personagem. Na análise das obras de Jacinto Lucas Pires, recorreremos, sempre que se mostrar pertinente, aos estudos que abordámos anteriormente. No entanto, salientamos que a construção da personagem é mais complexa do que a sua definição. A identidade (o nome próprio ou a sua inexistência), a caracterização, a construção (pelo narrador e pelo leitor) disseminada da personagem romanesca contemporânea, a classificação tanto dos contos como dos romances – são algumas das problemáticas que iremos desenvolver nos capítulos seguintes.

## Capítulo II

### A personagem nas narrativas curtas

#### 1. Questões à volta do género

*Assobiar em público* é uma antologia de vinte e dois contos, publicada em 2008, alguns dos quais inéditos. *Para Averiguar do seu grau de Pureza*, publicado em 1996, e *Abre para cá*, publicado em 2000, são um conjunto de contos que fazem parte desta coletânea. *Assobiar em público*, *Algo de Algodão* e *E mais alguma coisa* (título de um conjunto de cinco textos) são inéditos.

A propósito desta obra, aquando da sua publicação, João Eduardo Ferreira fez uma referência muito pertinente no que diz respeito ao facto de esta coletânea de Lucas Pires ser importante para perceber a tradição contista portuguesa:

Será a gestão firme das pausas e dos passos dos figurantes o grande triunfo do Jacinto Lucas Pires, e apesar da sua estrutura literária se afastar da dramaturgia, é esse facto que transforma a coletânea dos contos reunidos no livro *Assobiar em público* numa peça importante para compreender a tradição contista portuguesa. A expressividade, o seja, a gravidade das palavras, variando consoante a distância e a massa das ideias, é o modo que sustém a coerência narrativa e a atenção do espectador, ou seja, leitor. Sabiamente, faz-se calar o peso sinistro da voz do lugar oferecendo-o à intimidade ponderável de cada personagem. É esse o generoso fim-do-prumo da literatura de Lucas Pires. (Ferreira, 2008)

Ao referirmo-nos a narrativas curtas, estamos a falar, principalmente, do conto, que, enquanto género narrativo, é um dos mais antigos e, tal como outros géneros, sofreu evoluções diversas ao longo do tempo. Hoje fala-se também do *microconto*, da *micronarrativa* ou do *microrrelato*<sup>11</sup> e de outros géneros afins que se caracterizam pela brevidade da narrativa. Uma das características que o distingue dos outros textos

---

<sup>11</sup> Atualmente, há uma proliferação de narrativas breves, micronarrativas, existindo teóricos que consideram as palavras *microconto* e *micronarrativa* sinónimas, como o microconto que tem sido cultivado intensamente nos últimos anos. Tem como ponto comum com o conto as especificidades do género, mas estas são acentuadas devido à extensão mais curta do microconto. José R. Valles Calatrava diz que «La brevedad extensional, sintetización expresiva y economía narrativa, la condensación de todos los elementos de la historia narrada, la atención sinécdoquica a lo parcial antes que a lo total, la enfatización de los mecanismos de tensión e intensidad narrativa, la acentuación de la capacidad de evocación y sugerencia (ligadas al poema, la fotografía o la pintura), son caracteres compartidos por el cuento y el microrrelato, pero que aparecen particularmente potenciados en este último. Cabría añadir aún el reforzamiento de los mecanismos de alusión transtextual, la mayor abruptión final y la frecuentísima composición mediante técnicas bien definidas y basadas en procedimientos retóricoestilísticos comunes (la antítesis, los juegos de palabras, la elipsis, etc.) como características que definen esta submodalidad narrativa, variante del cuento en grado máximo». (Calatrava, 2008: 54)

narrativos é a sua brevidade, fator verificável e, por isso, consensual entre os teóricos. No entanto, há quem afirme que a «brevidade» não é uma característica, mas uma consequência<sup>12</sup>, pelo que há uma grande dificuldade em defini-lo e, até, em classificá-lo porque as teorias são múltiplas.

Edgar Allan Poe exerceu uma das maiores influências literárias e críticas ao longo do século XIX, podendo ser considerado um dos influentes teorizadores do conto e, provavelmente, um dos maiores responsáveis pela moderna consolidação do género<sup>13</sup>. João Gaspar Simões refere que Edgar Poe, considerado pelos ingleses «the father of the short story», isto é, «o pai do conto»<sup>14</sup>. Não se limitou a escrever alguns dos mais belos contos da literatura universal, como definiu, à sua maneira, a estética do próprio conto:

Um hábil artista literário prepara um conto. Se é douto, não tratará de formar os seus pensamentos para adaptá-los aos acidentes dele: mas, depois de ter concebido, com deliberado propósito, produzir um único e simples efeito, então inventa todos esses acidentes – então combina todos aqueles efeitos que melhor o possam auxiliar a conseguir o efeito preestabelecido. Se a sua proposição inicial não tem em vista esse efeito, é certo e sabido falhar logo no primeiro passo. Em toda a composição nem uma só palavra se deve escrever cuja tendência, direta ou indireta, não obedeça ao desígnio preestabelecido. (Simões, 2004: 15)

Neste âmbito, J. Gaspar Simões é, ainda, de opinião que «os nossos escritores mostram mais decidida vocação para o conto (e para a novela, portanto) do que para o romance. Se outra razão houvesse para assim pensar, bastar-me-ia insistir nas afinidades que prendem o processo criador do conto ao processo criador da poesia». (Simões, 2004: 15) Segundo este crítico, o conto comporta menor grau de observação, pelo que exige também menor esforço, para além de outras diferenças que destaca:

---

<sup>12</sup> Juan Paredes Nuñez refere que «la brevedad no es una característica del cuento literario sino una consecuencia natural de su estructura (...) trabaja en profundidad, verticalmente, sin digresiones ni ampliaciones, en una lucha constante contra el tiempo y el espacio para ofrecernos, en una depuración estricta, aquellos elementos que sean realmente significativos» (Paredes Nuñez, 1986:25-27). Para este autor, o que distingue o romance do conto não é a extensão, mas como cada escritor utiliza diferentemente procedimentos para contar uma história.

<sup>13</sup> No ensaio que escreveu sobre *Twice-Told Tales* (1842), expõe a sua posição face ao conto em prosa («prose tale»), aproximando-o de um outro género literário: o poema rimado.

<sup>14</sup> B. M. Éjxenbaum, formalista russo, mostra a influência determinante que Edgar Allan Poe exerceu na escrita do conto em décadas sucessivas: «characteristic for American Literature is that type of story built on the principle of structural unity with centralization of basic effect and strong accentuation on finale. Until the eighties this kind of story kept changing with its type, now approaching the sketch, now moving away from it, but maintaining a serious – moralistic, sentimental, psychological or philosophical – character. Beginning in the eighties, the American story takes a decided step in the direction of the anecdote» (May, 1994: 87).

A tensão de estilo é, no conto, sempre da mesma intensidade; no romance varia consoante as situações. A impressão final produzida pelo conto basta que seja sensível. O romance é mais exigente nas suas ambições. Fechado um romance, o leitor precisa de guardar consigo algo mais do que isso: uma conceção do mundo, um princípio filosófico. O conto dispensa-o: basta termos sido agitados por uma emoção. Essa emoção poderá ser apenas o nosso contacto com a própria emoção do contista no momento de escrever a sua obra. Não se tomem, porém, estas palavras em desabono do conto. Aos contistas se devem algumas das mais belas páginas do nosso tempo. (Simões, 2004:16)

Consabidamente, a narrativa curta tem uma longa tradição na nossa literatura, daqui o seu interesse e o seu cultivo por grandes escritores. No *Dicionário de Narratologia*, reitera-se o facto de a extensão não ser fator distintivo, no entanto é «uma característica historicamente verificável e suscetível de condicionar a construção» (Reis & Lopes, 1987: 76). Também Nelly Novaes Coelho insiste no elemento da extensão como condicionador do conto:

Desde as origens, o conto é definido, formalmente, pela brevidade: uma narrativa curta e linear, envolvendo poucas personagens; concentrada em uma única ação, de curta duração temporal e situada num só espaço. Dessa necessidade de brevidade, deriva a grande arte do conto que, mais que qualquer outro género em prosa, exige que o escritor seja um verdadeiro alquimista na manipulação da palavra. Por muitas que tenham sido as discordâncias entre escritores e teóricos acerca da forma “conto” (...) um dado persiste como indiscutível, ao analisarmos em conjunto aqueles consagrados pelos tempos: a brevidade ou densidade dramática e sedução de linguagem.<sup>15</sup>

Também H. Bonheim<sup>16</sup> refere que a extensão condiciona a construção do conto, mais visível na ação, na personagem e no tempo. Mas estas características não retiram mérito ao conto, antes fazem dele uma verdadeira arte de contar, pois o autor tem de possuir a capacidade de dizer «tudo» com poucas palavras ou, como refere Carlos Reis, «(...) não sendo possível contar (literalmente) tudo, então narra-se parte dessa totalidade, (...) fica por conta do leitor o completamento do que é dito na formulação sucinta que a lógica do conto exige» (Reis, 2013: 17), pelo que o leitor tem

---

<sup>15</sup> No *E - Dicionário de Termos Literários*, Nelly Novaes Coelho expõe, num artigo sucinto, as origens do conto e as diferenças fundamentais em relação ao romance, uma das quais é a condensação das categorias da narrativa (ação, espaço, tempo e personagens) que são iguais nos dois textos.

<sup>16</sup> «não há dúvida de que esta limitação de extensão arrastou outras limitações que tendem a ser observadas: um reduzido elenco de personagens, um esquema temporal restrito, uma ação simples ou pelo menos apenas poucas ações separadas, e uma unidade de técnica e de tom (...) que o romance é muito menos de manter» (Bonheim, 1982: 166).

necessariamente um papel ativo. Decorrente das várias interpretações e leituras, torna-se ainda mais difícil chegar a uma definição ou teoria unânimes sobre o conto, pois tem um caráter mutável e dinâmico, principalmente a partir do séc. XX. Podemos dizer que a fragmentação verificada na vida do homem atual e no próprio género literário se reflete, igualmente, na teoria contística, como verificou Luis Almeria:

La raíz del escepticismo está en los fracasos del teoricismo. Y es que uno de los defectos de nuestra época es el de encerrarse en sí misma, incluso en la mera actualidad. Y, de la misma manera que se da por sentado que la teoría del cuento empieza con Poe a mediados del siglo XIX, (...) también se da por sentado que lo debate ha de concluir ya, bien sea porque el género cuento no existe o porque definir un género sea un imposible. (Almería, 1997: 551)

Assim, porque a fronteira entre os géneros narrativos é controversa e geradora de múltiplas teorias, optamos por preferir os termos «narrativa breve» e narrativa longa».

## 2. As personagens e a sua caracterização

### 2.1. O retrato

Interessa-nos verdadeiramente pensar como a personagem ficcional é construída, de acordo com a sua “figuração” nas narrativas breves de Jacinto Lucas Pires. Para criar uma personagem, o escritor pode usar vários recursos: a descrição física; informação dada pelo narrador; ações empreendidas pelo indivíduo em causa; processos de revelação do pensamento; um paralelo entre um cenário ou objeto e uma característica psicológica; o diálogo; leituras ou alusões literárias, etc. (Watts, 1996: 62-64). Através da *caracterização*<sup>17</sup> e da descrição, são fornecidos elementos para o entendimento da personagem e, muitas vezes, o espaço físico e social é também fundamental para a compreensão da mesma.

Deve, contudo, ter-se em conta – até dentro do princípio básico da economia que preside à narrativa breve – que é mais estimulante para a imaginação do leitor deixá-lo deduzir certos traços da personagem através das suas ações, em vez de a descrever

---

<sup>17</sup> Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, deve entender-se por «*caracterização* todo o processo de pendor descritivo tendo como objetivo a atribuição de características distintivas aos elementos que integram uma história, designadamente os seus elementos humanos ou entidades de propensão antropomórfica; nesse sentido, pode dizer-se que é a caracterização das personagens que faz delas unidades discretas identificáveis entre si e com outros componentes diegéticos. (1987: 49)

exaustivamente, como acontecia com os realistas do século XIX, por exemplo com Eça de Queirós ou Machado de Assis.

A personagem, geralmente, é apresentada através de um retrato, por vezes minucioso, outras generalista, quase sempre em construção (*work in progress*). Nas narrativas breves de Jacinto Lucas Pires sobressai, ocasionalmente, um retrato geral, a traço muito rápido, mas o mais das vezes conciso, de pinceladas breves, e que constitui uma informação importante para o leitor; geralmente, o retrato (físico) é inexistente ou aparece disseminado.

Se, nas narrativas do século XIX, predominava o retrato com elementos da fisionomia, vestuário, caráter, estilo de vida, etc., na atualidade o retrato já não é tão linear. Carlos Reis distingue dois modos de ser do *retrato* no universo da ficção: um, é o retrato com a função de descrever a personagem, em contexto narrativo; outro, é o retrato como «objeto ficcional» (pintura, fotografia, desenho), com um propósito somente decorativo, mas que, às vezes, supera esta função.<sup>18</sup> Também refere que a funcionalidade do retrato é questionada quando se põe em causa «a possibilidade de a literatura, enquanto linguagem, representar o real ou então quando a fragmentação da personagem (por exemplo, a personagem modernista) inviabiliza a fixação da sua identidade» (Reis, 2013).

Ora, nos contos de Jacinto Lucas Pires, a apresentação das personagens, nomeadamente o seu retrato, depende, de certa forma, dos registos do discurso e, conseqüentemente, dos tipos de narrador e das vozes correspondentes. Assim, se o narrador coincide com a personagem principal, o retrato, principalmente o físico, é quase inexistente; mas se o narrador é heterodiegético, aparece logo no primeiro parágrafo ou primeiras páginas, numa frase lapidar, como é o caso da narrativa «Assobiar em público» ou «Florença - a - Flor - que - Pensa», em que o narrador fornece uma primeira imagem ao leitor dos seus traços físicos:

Um homem muito magro, de cinquenta anos, bigode, fato e gravata, e chapéu à antiga, está na Praça de Espanha, no passeio, à espera do sinal verde para peões (...).

Florença -a- Flor- que - Pensa era uma mulher muito bonita. Havia quem dissesse que já não era assim tão nova, e quem dissesse que tinha 28-29 anos. (Pires, 2008: 9 e 59).

---

<sup>18</sup> «Retrato e Figuração» é o título do artigo em que Carlos Reis reflete sobre a funcionalidade do retrato para a figuração. Chega à conclusão que «de forma algo esquemática, pode dizer-se que é a primeira das funcionalidades mencionadas (o retrato como modelação discursiva e descritiva da personagem) que expressamente determina e condiciona a figuração. Mas indireta e subtilmente o segundo também o faz, [...]» (2013)

Estas informações, contudo, não são as mais importantes, pois as personagens vão sendo construídas sobretudo a partir da sua linguagem e conduta. Por vezes, no parágrafo inicial, o retrato vai além do físico, com informações sobre o lugar, os gestos ou os gostos que permitem a construção da personagem de forma mais ampla, apesar de estarmos perante narrativas que se caracterizam pela concentração:

Frederico Marnouco dos Anjos (Fredri para os amigos) sobe um pouco o volume do rádio e põe um ar compenetrado. É um homem magro, de trinta e sete anos, sem sinais particulares. Está sentado no seu táxi, no Mercedes que herdou do pai. E enquanto coça distraído o bigode vai ouvindo as notícias da bolsa. Lisboa, Paris e Londres descem, Berlim e Madrid sobem, Nova Iorque e Tóquio também. Não tem ações nem nada disso, mas gosta de estar informado. (Pires, 2008: 205)

Também no parágrafo inicial da narrativa «A mulher parada», é apresentada a personagem com aspetos físicos que já indiciam outros de caráter social e psicológico, como o facto de esta mulher ter um trabalho ao ar livre, pertencer a uma classe social baixa, e ser viúva ou viver só:

A mulher desaperta a camisa preta e deixa-a em cima da cadeira. Faz o mesmo com o sutiã branco. No espelho grande a sua imagem despe a saia preta e as cuecas brancas; presos no caixilho de madeira, postais de paisagens com neve e duas fotografias antigas de crianças sérias. A mulher é morena no rosto e nos braços, mas muito branca no resto do corpo e nos pés. Veste uma camisa de noite. Os cães ladram lá fora. (Pires, 2008: 79)

Curiosamente, com exceção das narrativas mencionadas, em quase todas as outras da obra *Assobiar em Público* prevalece o narrador autodiegético, pelo que o retrato da personagem principal surge habitualmente fragmentado, isto é, disperso nas páginas, sem aspetos físicos que o identifiquem, a não ser o género, cabendo, assim, ao leitor a sua construção física.

Nos parágrafos iniciais destas narrativas, realça-se o lado social do indivíduo, o ambiente, o tempo, o espaço, a emoção. Por exemplo, a narrativa «Uns olhos» inicia-se com descrição de uma estátua de madeira de S. João Batista que servirá para o narrador/personagem refletir sobre o mundo atual em oposição ao tempo do santo, e é com o progresso da narrativa que surgem os seus traços físicos – «O São João Batista tem uns olhos castanhos presos num desenho triste. Limpo-o com cuidado, muito cuidado (...)» (Pires, 2008: 51); quanto à personagem principal, revela-se numa imagem

refletida no espelho que servirá para o narrador refletir sobre o envelhecimento e a solidão:

[...] aparece um sujeito de cabelo totalmente branco, fato cinzento, gravata. Logo desaparece, não lhe agrada ver-se assim, tão igual ao que é, não gosta de verificar que envelheceu, as rugas na cara, a boca descaída nos cantos, um cansaço sem razão [...] e pensa que o pior não são aquelas rugas na cara, mas antes as que traz na alma. [...]. Sento-me outra vez e abro o jornal [...] (Pires, 2008: 53).

É interessante verificar que o narrador autodiegético não faz a sua caracterização. Coloca-se noutra posição e assume um estatuto de terceira pessoa para se descrever a si próprio, através da imagem de si projetada num espelho, processo revelador da não aceitação do envelhecimento físico, mas principalmente da alma. A alternância da primeira para a terceira pessoa acentua, ainda mais, a decadência do ser humano e quanto é custoso rever-se e autocaracterizar-se, como se a distanciação marcada pelo espelho diminuísse a dor da realidade.

Também quando o narrador se limita a contar a história de uma outra personagem (embora num registo subjetivo<sup>19</sup>, com o recurso à primeira pessoa), a construção da mesma vai surgindo ao longo da narrativa e os seus traços físicos misturam-se com os psicológicos – « (...) todos se sentem atraídos por este rapaz alto, de rosto moreno, olhos verdes e sorriso sério.» (Pires, 2004: 149). Nesta narrativa, «Tudo e mais alguma coisa», sobressai, logo no parágrafo inicial, a situação profissional e social e o nome do personagem, que não é alheio às suas características:

Não há ninguém no mundo, presumo, que não tenha ouvido falar de Júlio Cristo. O português nascido e criado em Alfama, no velho coração de Lisboa, é a personalidade de momento. No ano passado, com apenas dezassete anos, foi contratado pelo Super Madrid e tornou-se, do dia para a noite, não apenas um dos maiores super-craques [...] (Pires, 2008: 149)

Com efeito, a exigência da concentração da ação, do tempo e do espaço destas narrativas breves leva a que os atributos físicos, quando ocorrem, se misturem com os psicológicos. Jacinto Lucas Pires mostra-se hábil nas frases lapidares que revelam mais

---

<sup>19</sup> Nesta narrativa, em particular, são várias as marcas de enunciação do discurso que atestam a presença do sujeito da enunciação que conta outra história que não a sua, como os verbos «presumo», «atravessemos», ou os deícticos «nosso protagonista». Carlos Reis refere que há vários graus e modalidades, de inscrição do sujeito da enunciação no discurso/enunciado, como o discurso pessoal, modalizante, avaliativo, figurado, conotativo e abstrato (1987: 340-342). No caso desta narrativa, Jacinto Lucas Pires opta por um discurso subjetivo com o intuito de guiar o leitor pela história do personagem, mas também não deixa de ter um discurso avaliativo e conotativo.

do que a fisionomia da personagem: «Pensei que o homem era feio. Tinha as sobrancelhas muito grossas e juntas, o nariz torto, a boca indecisa, a barba mal feita, os cabelos grisalhos. A seguir pensei que era bonito.» (Pires, 2008: 21). Os adjetivos «feio» e «bonito» traduzem a impressão que a personagem causou na narradora, contraditória, que reflete o velho provérbio: «quem ama o feio bonito lhe parece».

Há, também, exemplos em que sobressai o atributo psicológico associado à situação social da personagem. Na narrativa «Um pontinho entre os olhos», a narradora começa a sua história com o facto de estar «sozinha na cidade e na verdade não sabia o que fazer» (Pires, 2008: 129), remetendo para a solidão entre a multidão da cidade de Lisboa, mas também para a ausência de familiares ou amigos. Uma tripla adjetivação, de cariz psicológico – «Sensível, sensato, sábio» (Pires, 2008: 151) – caracteriza o protagonista da narrativa «Tudo e mais alguma coisa».

Na verdade, há, ainda, outras componentes do retrato que valorizam e compõem a galeria de personagens destas narrativas de Lucas Pires, como a linguagem, as marcas discursivas, nomeadamente os recursos retóricos e estilísticos<sup>20</sup> – e aqui realça-se o recurso à ironia<sup>21</sup>, associada, muitas vezes, à sátira e ao carácter humorístico. Vejamos «Comédia com final feliz», elemento paratextual que indicia a carga parodística e irónica, e que apresenta a personagem, Ramalho, um árbitro de futebol que ambiciona arbitrar uma final, a partir da sua obsessão pela organização e da sua borbulha «na ponta do nariz». O autor ridiculariza a personagem, quer pelo seu comportamento de saloio, quer pela sua história que faz lembrar as anedotas, já que arbitrará uma final, porque os seus colegas estrangeiros (um italiano, um inglês e um alemão) vão sendo sucessivamente assassinados, até que só resta o «Ramalho». A ironia é ainda mais vincada, porque é o Ramalho a narrar a sua própria história, daí surgirem, então, construções, como «era o que mais faltava num hotel desta categoria» (Pires, 2008: 85)

---

<sup>20</sup> Cristina Vieira faz uma referência à revalorização global da retórica (concretamente a componente estilística) que se deve «ao contexto civilizacional de desmoronamento de ideologias, apelo consumistas, culto da aparência, mediatização da cultura e da política e consciência do poder negocial como alternativa à guerra, solução dos inábeis linguísticos.» (2008: 127-128).

<sup>21</sup> A ironia constitui um dos recursos mais aplicados às personagens, de forma dissimulada, como acontece no título *A expressão "Dores de crescimento nas sociedades contemporâneas" no âmbito da sociologia atual* (Pires, 2008: 227), que ridiculariza a personagem principal, Dorbalino, que está a escrever uma tese há mais de dois anos e só tem uma frase. Ainda nesta narrativa, o autor põe a ridículo, através da ironia, a personagem por causa do nome próprio: «“Dorba!Dorba!Dorbalino!”Não se brinca com o nome das pessoas, caramba. Um nome é um nome, mas também é o que nós somos.» (Pires, 2008: 235).

ou «não é por acaso que estou entre os quatro melhores (...) Sim, senhor. Ah pois.» (*idem*:89). Há, ainda, as peripécias, propositadamente hiperbolizadas, contribuem para o ridículo: um dos árbitros assassinados, deixou «Três mulheres e catorze filhos em Itália, [que] choram o seu desaparecimento. Triste, não?» (*idem*: 92).

Também outros procedimentos estilísticos, como as enumerações e as antíteses, abundam nestas pequenas narrativas, ora ao serviço da descrição ora da narração. Destaca-se, ainda, a maleabilidade da linguagem apropriada às características das personagens. O narrador, que rememora as suas férias na infância, utiliza um registo linguístico adequado a uma criança de sete anos e até as construções sintáticas revelam a infantilidade da personagem, com o predomínio de mais coordenação e de mais repetições: «A minha avó diz: não se diz chateadas, diz-se aborrecidas (...) A minha avó quer sempre que eu coma mais e às vezes ri-se de coisas que eu digo...e eu fico contente e depois volto a dizer essas coisas.» (*idem*:101); ou à linguagem do avô, reveladora de uma personagem singela, do campo: «Quando está bem-disposto o meu avô diz: sonhar é bom. Mas em vez de dizer bom diz bão: sonhar é bão, sonhar é bão.» (*idem*:108).

## **2.2. A onomástica literária**

Como já antes sugerido, na caracterização da personagem, ou seja, na sua continuada construção, para além dos atributos físicos, psicológicos e das marcas discursivas, realça-se o nome próprio, como será reiterado também no capítulo seguinte. Vários teóricos salientam a importância deste atributo para a construção da personagem. R. Barthes refere expressamente que a personagem – na sua perspectiva, predomina sobre a ação (Barthes,1970:14-15) – é o resultado de um conjunto de traços/atributos mais ou menos estáveis e complexos, cujo nome próprio vai unificar essa complexidade. (Barthes, 1970: 55-56). Também Aguiar e Silva alude ao facto de o nome próprio funcionar como um indício, «como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente» (Aguiar e Silva, 1986: 705).

É deste modo que, também, nas narrativas de Jacinto Lucas Pires, o nome próprio, quando existe, é habitualmente tão significativo. «Rosa» é o nome da

personagem do texto *Assobiar em público*, que intriga, desde logo, o leitor pelo facto de ser um nome feminino atribuído a uma personagem masculina. Deduzimos que o autor quis realçar a sensibilidade da personagem que assobia uma canção de Natal no centro da cidade de Lisboa. No meio da multidão, passa despercebido e é indiferente aos outros, mesmo quando cai num buraco e ninguém o ajuda. «Florença - a - Flor - que - Pensa» é significativo pela informação que dá ao leitor. Para além do trocadilho entre o nome da personagem e da cidade onde ela vive, Florença é, tal como a cidade homónima, uma rapariga lindíssima, bem diferente das restantes, porque não tinha defeitos.

Mas os nomes também podem transportar outras implicações, remontar a outros significados como salientado por Aguiar e Silva, e nomeadamente traduzirem ironia, compondo, por exemplo, caricaturalmente a personagem. É o caso de «Júlio Cristo», um jogador de futebol que alcançou a riqueza e a fama, mas não conseguiu conquistar uma mulher, de nome «Luz», a qual assassina. É deste modo que o «senhor Cristo», nome que personifica o bem e a perfeição, soluciona o lema da sua vida: «Não basta ter tudo. Tudo é apenas muito pouco. É preciso querer tudo e mais alguma coisa» (Pires, 2008: 204). «Frederico Marnouco dos Anjos» ou «Fredri», assim como «Durbalino» são personagens cujos nomes provocam o riso, tanto pela sonoridade do significante como pelo teor do seu significado. O diminutivo «Fredri», tratamento íntimo, foi atribuído a uma personagem que herdou do pai um táxi e que, aos trinta e dois anos, ainda vive com a mãe. «Fredri» sugere infantilidade, para além de que «Marnouco dos Anjos» traduz a dependência da personagem em relação à mãe e a sua ridicularização, pois o narrador caracteriza-o como um homem que «gosta de estar informado» (Pires, 2008: 205). Quanto a «Durbalino» está associado a um «coitado» que está a escrever uma tese há mais de dois anos e é vítima de chantagem devido à sua inocência.

Centrámo-nos fundamentalmente nos nomes das personagens principais que, como vimos, não têm somente a função de identificação, mas carregam um conjunto de características das respetivas personagens. Todavia, também há personagens cuja identificação ocorre através de um nome comum<sup>22</sup>, como «A mulher parada» que é um título de uma narrativa e simultaneamente a identificação da personagem principal, ou

---

<sup>22</sup> Cristina Vieira designa este processo linguístico de «diferenciação por generalização», mais concretamente através da «identificação categorial» do género. (2008: 100-102)

«o rapaz», na narrativa «*O rato roeu a rolha da garrafa do rei da Rússia*». Na primeira, a ausência de nome próprio traduz uma anulação individual pela amplificação e projeção da rotina diária e triste daquela mulher para a situação de muitas outras. Na segunda, «o rapaz» é, na progressão da narrativa, identificado por «Rui» através de uma outra personagem.

Nas narrativas em que o narrador é autodiegético, a nominalização ou é inexistente, registando-se, contudo, a identificação a partir do género, ou ocorre a partir da informação de outras personagens. Em «Comédia com um final feliz», o narrador é denominado «Alberto» num diálogo com a esposa; o narrador de «As minhas férias» é o Filipe, pela atribuição do avô. Já no texto «Fumo o último cigarro», a personagem caracteriza-se como «sou uma mulher bonita» e diz para consigo «acalma-te, Mariana» (Pires, 2008: 121). Por fim, na narrativa «Um pontinho entre os olhos», a personagem esconde-se, involuntariamente, atrás de um nome falso, Maria, pelo que o nome próprio não chega a ser do conhecimento do leitor.

Partindo destes exemplos, podemos concluir que, na generalidade, os nomes próprios ou outros processos de identificação das personagens são diversificados e traduzem a criatividade do autor, assim como o seu tom humorístico e satírico. Também não poderemos deixar de constatar a ironia ao serviço da crítica.

### 3. As vozes

Nas seleccionadas narrativas breves de Jacinto Lucas Pires, sobressai ao nível da tessitura da diegese, o narrador de primeira pessoa, conhecedor e interventivo, onnipresente e pessoal, que se confunde com a personagem<sup>23</sup>. Aliás, marca da atualidade e da preferência do nosso autor, que reflete a técnica narrativa cinematográfica, mas também a tendência para incursões ocasionais no mundo interior das personagens. Neste ponto, assumimos claramente a dificuldade do uso de uma terminologia consensual para a classificação e focalização do narrador, dadas as

---

<sup>23</sup> Cristina Vieira considera que «os casos de síncrese entre o narrador e o protagonista são bastante raros no conto» (2008: 45), no entanto este aspeto não se verifica na coletânea de Pires, objeto de estudo.

múltiplas teorias existentes, pelo que nos vamos orientar por uma das terminologias mais usuais.<sup>24</sup>

Ora, esta preferência por uma narração de primeira pessoa – apesar de conscientes de que uma análise estatística não cabe num estudo do texto literário ou não tem apreciável resultado hermenêutico – verifica-se em dezassete das vinte e uma narrativas da obra *Assobiar em público*, o que é significativo e revelador de uma voz presente, quer através das personagens, quer de comentários, quer, ainda, do monólogo interior. Aliás, esta perspetiva é realçada por Antonio Dominguez que salienta esta tendência (narrador presente e interventivo que se mescla com a personagem) ao longo do séc. XX, que traz consigo, segundo o mesmo, «la muerte del narrador» e a valorização da consciência/interior da personagem:

Durante el siglo XX el narrador historiador y el narrador-testigo ocular han continuado desarrollándose, aunque conviviendo con otra modalidad de relato en la que se elimina cualquier huella del narrador. Su gran patrocinador es H.Jmes y, tras él, la escola anglo-norteamericana. Esta representa un intento de anulación del narrador-sabedor en beneficio del personaje en cual disfruta, a partir de este momento, da la posibilidad de manifestarse tal como es internamente a través de técnicas como el monólogo interior. La «muerte» del narrador” representa el despertar de la consciencia de la personagem (...). (Dominguez, 2000: 115)

Ao existir uma voz dual, a do narrador e a da personagem, o protagonista da história é o seu narrador, há claramente uma composição da personagem mais subjetiva<sup>25</sup>, porque parte do diálogo com outras personagens, com o recurso ao monólogo interior ou exteriorizado. Estamos perante uma narração autodiegética, em que há uma síncrese narrador/personagem que, segundo Cristina Vieira, são casos excecionais nas narrativas curtas, no entanto a obra de Jacinto Lucas Pires contraria a tendência mencionada: «Dentro do género narrativo, uma constatação desde já, que nos poderá levar mais longe: os casos de síncrese entre o narrador e o protagonista são bastante raros no conto, um pouco mais frequentes na novela, bastante comuns no romance (...)» (Vieira, 2008: 45). A mesma investigadora associa a escolha da narração (autodiegética, homodiegética ou heterodiegética) à focalização. Assim, «narrar implica focalizar, logo, não há construção de personagens sem focalização» (Vieira, 2008: 301).

---

<sup>24</sup> Nomi Tamur, Gérard Genette ou Franz Karl Stanzel são alguns dos teorizadores que utilizam diferente terminologia para se referir à mesma instância (cf. Aguiar e Silva, 1986: 759-786).

<sup>25</sup> Cristina Vieira, ao referir-se à personagem romanesca, diz que « A narração homodiegética favorece construções subjetivas e intimistas das personagens, aumentando a subjetividade de forma exponencial caso a narração seja autodiegética, pela síncrese protagonista/narrador.»(Vieira, 2008: 300)

Na narrativa «Um pontinho entre os olhos», o narrador coincide com a personagem principal, uma jovem estudante que deixou a sua terra e familiares para ir para Lisboa estudar. Para além de narrar os seus medos, as suas angústias e insatisfações, a narradora tem um olhar sobre as personagens com quem se relaciona e revela os seus pensamentos através de um discurso direto que se mescla com o indireto:

Estava sozinha na cidade e a verdade é que não sabia bem o que fazer, e por isso é que ia agora ali, naquele autocarro, a caminho de responder a um anúncio de jornal que dizia homem de setenta e cinco anos procura rapariga estudante educada e que saiba jogar pingue-pongue para lhe fazer companhia. Na altura em que o autocarro começou a travar ainda pensei não vou, mas depois parámos mesmo e eu levantei-me e não pensei mais. (Pires, 2008: 133)

É um dos exemplos em que a focalização é fixa, ou seja, o narrador tem uma visão/focalização homodiegética<sup>26</sup> e onisciente, fundamentalmente. Esta opção deriva não só pela curta extensão mas também menor complexidade, ao contrário, por exemplo, do romance<sup>27</sup>. Ora, a configuração da personagem nestes casos é mais subjetiva porque o narrado depende do narrador-personagem.

Já na narrativa «E mais alguma coisa», predomina a terceira pessoa, uma vez que o protagonista é uma personagem com o nome de Júlio Cristo, que revela o seu estado de espírito através de monólogos interiores que se cruzam com a voz do narrador:

No automóvel, no regresso a casa, Júlio vê a paisagem transformar-se à sua frente [...] a paisagem quotidiana que Júlio atravessa no automóvel de luxo. Só vê isso claramente agora. Nunca antes vi a verdade, pensa, sentindo dificuldades de respiração. [...]. Mas isto é que é a verdade, pensa em pânico. (Pires, 2008: 174)

O narrador onnipresente também tece comentários, ora irónicos: «Dona Rosa veste-se sempre de preto (...) Por baixo dos panos (...) está carregadinha de ouros, um peso doido» (Pires, 2008: 152); ora enigmáticos, a provocar a curiosidade do leitor: «O que se passa lá dentro não sabemos e não podemos saber» (Pires, 2008:175); ora de

---

<sup>26</sup> Aguiar e Silva estabelece uma classificação que «assenta no princípio de que a relação do narrador com o universo diegético, com o narratário e com o leitor se institui em níveis diversos e apresenta, portanto, conteúdos e significados distintos, embora sempre inter-relacionados». Assim, faz referência à *focalização homodiegética*, em que «o narrador responsável pela focalização é agente», quer como personagem secundária quer como protagonista. (1986: 769)

<sup>27</sup> Cristina Vieira considera que há uma «falta de apetência para a focalização fixa» no romance, ao contrário do conto, porque naquele a focalização é múltipla, é um processo que «subjaz à construção da personagem romanesca moderna e contemporânea(...)» (2008: 302)

compaixão: «Sempre que o marido, coitado, sai para jogar às cartas (...)» (Pires: 2008: 31).

Para além do mais, o narrador marca a sua presença onnipotente com o recurso à primeira pessoa, mas também com a interpelação ao leitor, como a convidá-lo para a tessitura da narrativa. Primeiro, o recurso à forma verbal «presumo» a indicar que vai narrar uma história de alguém que, hipoteticamente, todos conhecem; de seguida, à primeira pessoa do plural, «atrassemos (...) esperemos (...) cruzemos (...) subamos (...) espiemos» (Pires, 2008: 151), revelam um narrador singular – guia do leitor, cicerone, como se quisesse orientar o leitor através da visita à casa da personagem, que é o protagonista e que, como o narrador salienta, através do uso do possessivo, «o nosso protagonista» (*ibidem*), também é do leitor. Há, ainda, comentários que traduzem um diálogo entre autor, narrador e leitor (estratégia da metaficção, que retomaremos a seguir), como se o narrador tivesse de se justificar pelo uso de determinadas palavras que podem ofender os leitores: «Júlio Cristo é a imagem da beleza, da vitalidade, do prazer, do sucesso. Ele é – não tenhamos medo das palavras – a pura imagem da glória.» (*idem*: 153). Por vezes, nesse jogo metaficcional, o autor mistura-se com o leitor, entrando na narração ao ser provocado pela personagem: «O homem olha para nós, leitores, protegido apenas pelos óculos (...)» (Pires, 2008: 232).

O recurso à metalepse<sup>28</sup> também pode funcionar para o narrador explicitar a construção da história, por exemplo,

O céu está azul e sem nuvens e a temperatura máxima prevista são trinta graus, está um belo dia, sem dúvida, para começar esta história. A história de Júlio Cristo e da sua espantosa ambição. Um homem que quer tudo e mais alguma coisa. (Pires, 2008: 154)

Curiosamente, esta estratégia de indicar o que levou à escrita da história, ocorre, da mesma forma, na narrativa *Assobiar em público*, em que o leitor, no início da narrativa, toma claramente consciência da ficcionalidade, quando o narrador refere que «o homem assobia uma canção de Natal. Talvez seja isso que lança a personagem Rosa vida adentro» (Pires, 2008: 9).

---

<sup>28</sup> No *E-Dicionário de Termos Literários*, a metalepse é assim conceituada: «Em narratologia, toda a transposição de um nível narrativo para outro nível narrativo pode ser classificada como metalepse, pois envolve a participação extraordinária de elementos estranhos a uma narrativa principal, que nela entram ativamente, como narratários ou como personagens marginais. A situação mais comum é a interpelação ao leitor ou a construção de um diálogo imaginário constante com o leitor, como se este fosse testemunha do ato de criação literária» (Ceia, s/d).

Aliás, a interpelação ao leitor para o levar à participação da história, para o interrogar e criar uma certa empatia, é uma marca que se verifica em várias narrativas de Jacinto Lucas Pires. A intimidade com o leitor é tal que o narrador usa o possessivo «nosso» para referir que o personagem não é criação somente dele, assim como o deítico «este» para sugerir aproximação, para além de outras técnicas da dramatologia (os apartes), ou, ainda, a correção da linguagem («reformulemos»):

À direita, atrás, um brilho no chão escuro. **Reformulemos**; uma qualquer coisa seja o que for a brilhar como o Diabo na relva negra (...) Como se andasse parado: Rosa às vezes não percebe mesmo que mundo é este. É este tipo de frases, **acrescentemos em aparte**, que o fazem rir, ao **nosso** pobre indivíduo-Rosa» (Pires, 2008: 9. Negrito nosso.).

A estreita ligação com o leitor, como já vimos através de deíticos, por exemplo, também pode ocorrer na interpelação direta, tal como o ator que se dirige ao público: «E, num momento de absurdo, o protagonista Júlio Cristo vira-se para **cá**, coçando o cabelo, um bocado perdido, bastante desesperado. “O quê? É isto, a vida?” **pergunta-nos**». (Pires, 2008: 191. Negrito nosso.)

A metalepse, originariamente uma figura de retórica que designa uma transferência ou mudança de nível, torna-se um procedimento recorrente, porque as fronteiras entre o mundo ficcional e mundo real diluem-se ocasionalmente. Estamos, neste ponto, também, no âmbito da típica metaficção contemporânea e pós-modernista<sup>29</sup>, em que o leitor é frequentemente solicitado a intervir no texto literário, a ter uma atitude crítica e a revelar capacidade interpretativa. Ora, as estratégias metaficcionais de Jacinto Lucas Pires são várias e apesar de estarmos perante narrativas breves que limitam estes artifícios, elas não deixam de estar presentes, como já vimos através de alguns exemplos.

Segundo Carlos Reis, algumas dessas inovações ou artifícios são «a elaboração de engenhosas construções metadiscursivas e metaficcionais, como se o discurso ficcional fosse um domínio de autoquestionação permeável a indagações de índole metateórica» (Reis, 2005: 296). É o que acontece na narrativa «O Vazio», em que o narrador, artificialmente, faz alusão à escolha da palavra por parte do escritor que, por

---

<sup>29</sup> Linda Hutcheon refere que na ficção contemporânea, os exercícios metaficcionais, nas suas mais diversas modalidades, impõem-se como dominantes da escrita de muitos autores, entre o reflexivo e o lúdico (1980: 12).

coincidência refletida, é a que consta do título: «Sentia não sei que palavra (um escritor, se se lembrasse de dizer isto, penso que escreveria: o vazio)» (Pires, 2008: 50).

Esta modalidade de reflexão também pode ocorrer ao nível da diegese, da construção da história, antecipando até a receção do texto pelo leitor, ao lamentar-se pelo pensamento ocorrido:

(...) recortei de uma revista uma fotografia de Catherine Deneuve e coloquei-a no retângulo vago de modo a acentuar a beleza da dita peça, afinal uma moldura serve para emoldurar algo, a forma e o conteúdo são primeiro uma só coisa, depois duas e novamente uma só, se este pensamento não veio a propósito, paciência. (Pires, 2008: 52).

Na narrativa «A minha história mal contada», o diálogo com o leitor é mais permanente. Aqui, o narrador desculpabiliza-se perante o leitor, invoca a verdade do que está a dizer, faz um juízo de valor sobre o que está a escrever e, ainda, alude ao facto de aquela história poder ser reescrita:

«Não me interprete mal, por favor (...). Era impossível fugir dela, impossível, acredite-me (...) e, por favor perdoe-me se isto agora lhe vai parecer despropositado ou de mau gosto (...) e juro que estou a ser absolutamente honesto (...) Não sei se estou a ser claro (...) contando a minha verdadeira história a um bêbado escrevendo-a, reescrevendo-a» (*idem*: 111-119)

Pode ainda explicitar como surgiu o ato da escrita, embora no exemplo a mencionar surja de forma infantilizada, como se toda a narração tivesse sido um sonho do narrador que recorda as suas férias: «Agora já acordei e estou aqui sentado a escrever esta redação sobre as férias. As minhas férias foram assim» (Pires, 2008: 109).

Com efeito, na sua dimensão provocatória e lúdica, o texto metaficcional, ao referir-se sobre a sua própria condição de literatura, nunca esquece as suas relações com o real. Como escreve Eduardo Prado Coelho, o mundo real e o mundo ficcional inter-relacionam-se, pois «o mundo é horizonte da ficção e a ficção é horizonte do mundo enquanto hipótese de um outro mundo». (1982: 488).

### **3.1. O diálogo com outros textos**

Uma das estratégias de Jacinto Lucas Pires e de outros escritores contemporâneos é o recurso à intertextualidade, também dentro de um certo espírito lúdico, ocasionalmente irónico, e às vezes des-sacralizador. O recurso a outro texto ou

expressão artística leva o leitor a interrogar-se sobre a natureza do texto lido, sobre a sua artificialidade e sobre a sua literariedade, nessa tessitura dialógica. Para muitos teóricos, a intertextualidade é a própria condição da literatura, já que «todos os textos são tecidos com os fios de outros textos, independentemente de seus autores estarem ou não cientes» (Lodge, 2009: 106).

Consoante as relações que se mantêm com outros textos e a sua natureza, a intertextualidade pode ser exoliterária ou endoliterária<sup>30</sup>, mas, independentemente desta classificação, há sempre um diálogo permanente com outros textos de acordo com a perspectiva do autor, isto é, há um trabalho de assimilação e de transformação realizado pelo texto centralizador (cf. Jenny, 1979: 14). Carlos Ceia vai mais longe ao considerar a intertextualidade como inerente à produção humana, incluindo a criação artística:

Considerando-se texto, num sentido lato, como um recorte significativo feito no processo ininterrupto de semiose cultural, isto é, na ampla rede de significações dos bens culturais, pode-se afirmar que a intertextualidade é inerente à produção humana. (Ceia: s/d)

Ao mesmo tempo, esta relação com outros textos exige um leitor culto e crítico porque pode surgir implícita e dissimulada, por exemplo, através da alusão, ou, de forma direta, como o recurso à citação, à referência e à paródia. Nas narrativas em análise, na sua dimensão polifónica, são várias as referências a outros textos, quer literários, quer filosóficos e religiosos, quer ainda a outras expressões de arte. A este facto não é alheia a biografia do autor, cujas produções artísticas são variadas (literatura, teatro, cinema, música).

Em primeiro lugar, destacaremos a citação/referência de algumas obras literárias que emergem nestas narrativas: «“Alice no País das Maravilhas”, de um tal Lewis Carrol» (Pires, 2008: 47); «lembra-se do Dorian Gray do Oscar Wilde e pensa que o pior não são aquelas rugas na cara (...)» (*idem*: 53), entre outros exemplos congêneres.

Em segundo, a referência ao cinema ou à pintura, através da alusão a «Marilyn Monroe – a biografia do Efêmero» (Pires, 2008: 2), um livro que vive na ficção, com

---

<sup>30</sup> No caso da intertextualidade exoliterária, o intertexto é constituído por textos não-verbais (pictóricos, por exemplo) e verbais não literários (filosóficos, historiográficos, científicos, entre outros); na intertextualidade endoliterária, o intertexto é constituído por textos literários (Aguiar e Silva, 1986: 629-630).

exceção do nome da atriz; a referência a Catherine Deneuve (Pires, 2008: 52) e a «Agnes Martin» (*idem*: 259).

Em terceiro, as menções à música, «como não havia memória desde os Beatles» (*idem*:149) ou «Quando dá Prince, os dois param para gritar o refrão, “You Sexy Motherfucker”» (*idem*:163) e, novamente, aos Beatles «Nos semáforos do Corte Inglês, liga o rádio. Está a dar a canção “All You Need Is Love”, dos Beatles» (*idem*: 211). Por vezes, misturam-se a realidade e a ficção, com a alusão a um músico e escritor, Nick Cave, mas que nunca escreveu nenhum livro com o título «A Vida Secreta da Canção de Amor» (Pires, 2008: 245), título mencionado na narrativa «Tóquio, composição». Torna-se evidente o predomínio de uma cultura mediática, típica da sociedade dominada pelos mass-media a que o autor não é alheio (salientada ainda noutras alusões), e que atesta um imaginário cultural contemporâneo.

As alusões bíblicas, de natureza mais ou menos parodística, também existem, aliadas à ironia, ao inverter a imagem que temos da santidade e, simultaneamente, acentuar a mesma através do seu inverso, nomeadamente quando diz que

João Baptista, aquele que, segundo reza a história, o batizou na água do rio Jordão (...) João Baptista tem a expressão que se imagina ter um terrorista, um santo é porventura isso, um terrorista ao contrário, e vice-versa, isto é tão certo que muito provavelmente já alguém o disse, não me lembro se o li em algum lado.» (Pires, 2008: 54)

A intertextualidade com os *mass-media* também ocorre, na citação de jornais, como «Folhas do Correio da Manhã» que, ironicamente, começam a voar «sobre as pedras brancas; sobre a estrada; contra os para-choques dos carros» (*idem*: 213), e que constituem um sinal para a personagem que anda a escrever uma tese sobre política, à qual lhe dará o nome de «Recidadão». O narrador ironiza acerca da situação, ao salientar a ignorância da personagem, através da alteração do sentido das palavras – «como é que se diz?...aquela palavra, quando uma pessoa aprende sem ir à universidade?... (...) pronto, um didata» – (*idem*: 216); ou, ainda, por meio da citação de um pensador francês (Mas leio muito. Muito. Até coisas em francês...Tocqueville, conhece?)» (*ibidem*). O objetivo da intertextualidade é, deste modo, ridicularizar e criticar, como é o exemplo da narrativa «Fredri», donde se retiraram os exemplos supra mencionados.

É deste modo que o diálogo com outros textos<sup>31</sup>, aqui no sentido lato, é importante na produção destas narrativas breves, pois permite ao autor um exercício de seu agrado e transversal a muitas obras. Não há dúvida de que todas as estratégias intertextuais operadas, nomeadamente com outras artes e domínios, desde o cinema ao teatro, passando pelos media e tecnologias, contribuem para a criação do efeito de real e revelam uma nova forma de criar Literatura, isto é, constituem também uma marca da escrita pós-moderna, envolta em humor mais ou menos manifesto.

#### 4. As personagens como representação

Se no séc. XIX, o artista tendia a analisar a realidade tal como ela se apresentava, com os seus problemas sociais – tantas vezes à sombra de uma filosofia mimética e até determinista –, Jacinto Lucas Pires faz o mesmo ao tratar diversos temas que caracterizam a sociedade atual, como a ambição, a fama, a solidão, a traição, o adultério, a morte ou o quotidiano cidadão, este preponderante e estruturante das suas narrativas, embora já distanciado desses pressupostos oitocentistas.

Por outras palavras, Jacinto Lucas Pires procede com a diferença fundamental de quem olha para a realidade sem qualquer pendor ideológico expresso (tudo pode ser alvo do seu olhar, desde o pobre ao rico, do político ao desportista), mas antes com ironia e distanciamento crítico, pois se a arte tem de ser muito real, tem de haver razão e na realidade atual não há «razão». Paradoxalmente, o quotidiano aparece eivado de notas surrealistas e quase grotescas, mas, apesar disso, consideramos que as suas obras são ostensivamente construídas, tal como as de pendor realista, para oferecer um vasto quadro da sociedade atual, levando o leitor a refletir criticamente sobre suas representações.

Diríamos até que algumas das narrativas se inscrevem no que Lenira Marques Covizzi apelida de «insólito» quotidiano, que não são ficções de simples fuga à realidade, «mas principalmente o testemunho de um sistema de vida paradoxal através de sua expressão» (Covizzi,1978: 39-40), porque «um mundo em crise é um mundo não sólito» (*idem*:26-27), em que diversos valores são desvalorizados e outros questionados

---

<sup>31</sup> Referimo-nos a «texto» como objeto cultural, físico. Julia Kristeva dizia que «(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.» (1974: 64).

através de situações e personagens que vivem o seu quotidiano, por vezes, eivado de irrealismo (por exemplo, o sonho que aparece em várias narrativas) ou de situações inusitadas (como a busca de uma luz que não passa de uma carica que brilha no escuro). Neste contexto, apesar de seres ficcionais, as personagens representam o mundo atual diverso e contraditório; é função do leitor estabelecer ligações entre o mundo ficcional criado por Jacinto Lucas Pires e o mundo real, isto é, o leitor tem um papel fundamental na construção de sentidos criados pelo que é dito no texto, assim como na figuração da personagem, na associação que naturalmente faz entre as pessoas e os seres ficcionais.

Assim, as várias narrativas que compõem a coletânea *Assobiar em público* não obedecem a um padrão, quer em termos das personagens (há uma galeria diversificada), quer no que diz respeito à sua mundividência. O elo que as une é unicamente a cidade, espaço representativo do progresso, da modernidade, mas também das misérias humanas.

#### **4.1. As personagens e a cidade**

Quase todas as personagens destas narrativas breves se movimentam no espaço citadino, concretamente na cidade de Lisboa, na qual confluem o progresso e a tradição, resultante da multiculturalidade, da diversidade social e da origem da sua população. Esta constatação leva-nos a crer que a construção das personagens<sup>32</sup> depende, em grande parte, da observação da realidade vivenciada pelo escritor, que vive nesta cidade e nasceu noutra, no Porto. Por outro lado, é indissociável a construção das personagens do espaço onde se movem, para mostrar as misérias do mesmo, as incongruências, o quotidiano, a fragilidade do ser humano, mas também o bizarro e o seu grotesco. Os lugares preferenciais do narrador são, assim, as ruas da cidade, os transportes públicos, os prédios, as casas ricas e as casas pobres, o labirinto urbano de hoje.

---

<sup>32</sup> Jacinto Lucas Pires, a propósito do facto do escritor poder ser um intérprete de várias personagens, sem deixar de ser a mesma pessoa, referiu que «Para sermos verdadeiros ao escrever, temos de “ser” aquelas pessoas cujas vidas vamos descobrindo na página. Porque, se não queremos escrever bonecos chapa três, todos iguais uns aos outros, temos de respeitar a voz de cada um, e o ponto de vista original de cada personagem no universo de um conto, de um romance, de uma peça de teatro. A escrita para teatro é, aliás, uma boa escola para isso, ao passar pelo teste de ser levantada “em vida” pelos atores» (Pires, 2011, 9 de maio).

A personagem do conto «Assobiar em público» caminha na Praça de Espanha (Lisboa), já noite, enquanto assobia uma canção de Natal. Ninguém repara nele nem no assobio e, de repente, o inesperado acontece: vai à procura dum brilho – «uma daquelas coisas de metal que se arranca das latas» – (Pires, 2008: 10) que o chama a atenção e cai num buraco. Ora, o fascínio desta breve narrativa é a inexistência de qualquer moralidade ou crítica e o facto de a personagem não constituir um *tipo*<sup>33</sup>. Parece-nos que o autor não quer transmitir mensagens<sup>34</sup>, mas, através de uma situação caricata, levar-nos antes à reflexão pois, segundo o narrador, é o assobio em público que «lança a personagem Rosa vida adentro» e é uma simples «coisa de metal» das latas que o leva a cair no buraco. O fim também é inesperado porque o personagem, enquanto está preso, tem «pensamentos estranhos» e para os evitar põe «uma batata inteira na boca», talvez para esquecer. A cidade é, assim, uma armadilha solitária para a personagem.

A ideia de que a cidade é solitária, ou melhor, provoca solidão, apesar do seu carácter multitudinário, é reiterada na narrativa «Um pontinho entre os olhos», em que a protagonista «Estava sozinha na cidade e a verdade é que não sabia bem o que fazer» (Pires, 2008: 129). Apesar de ser estudante, mas deslocada duma aldeia do norte de Portugal, a personagem não tem muitas relações de amizade, a não ser com um homem de setenta e cinco anos que, a partir de um anúncio, procurava companhia para jogar pingue-pongue. Dois solitários juntam-se, assim, à volta de uma mesa de pingue-pongue, de tal forma que a protagonista se sentia «mais próxima de Paulo e mais longe de tudo o resto». As referências à Baixa de Lisboa imprimem verosimilhança à história que traduz o drama de muitos jovens estudantes e da população mais idosa.

Aliás, associada à cidade ou a personagens mais velhas, a solidão percorre estas pequenas narrativas, contaminando a atmosfera social quotidiana. O narrador e protagonista de *Uns olhos*, antiquário de profissão, realça o facto de «quando chegar a casa não estará ninguém à minha espera» e de se sentar «em frente à televisão a falar

---

<sup>33</sup> Utilizamos este termo no sentido de «(...) ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, económicas, etc.) do universo diegético em que se desenrola a ação, em conexão estreita com o mundo real com que estabelece uma relação de índole mimética, (...)» (Reis e Vieira, 1987: 391)

<sup>34</sup> Numa entrevista à revista online *Livros e Letras*, Jacinto Lucas Pires declarou que não gosta de livros que passem mensagens “de tipo sermão”: «Não quero mensagens num livro de ficção. Num ensaio, sim – mensagens no sentido de teses, de ideias fortes. Numa ficção quero interrogações, provocações, um foco ao mesmo tempo original e honesto que aumente a clareza do mundo». (Pires, s/d)

com os meus botões» (Pires, 2008: 54 e 55). A cidade, com as suas luzes, anúncios luminosos, letras de néon, semáforos, prédios altos, multidões, não deixa de provocar um sentimento de decadência e isolamento, no sentido amplo, que o narrador realça no final da narrativa: «" Decadência"».

A cidade também é o espaço dos transportes que servem para o autor nos dar imagens dos (inesperados e improváveis) diálogos estabelecidos entre as personagens, principais e secundárias, dos seus pensamentos, das vidas alheias ao frenesim da cidade, dos encontros e desencontros. Táxis, autocarros e comboios sustentam muitas das histórias, como símbolos desse labirinto urbano, em inúmeras deambulações.

Em «Fredí», a personagem é um taxista de 37 anos que, como já se referiu, herdou o táxi do pai e vive com a mãe. Ao longo da narrativa, o narrador apresenta diversos tipos de personagens que entram no táxi, como o estrangeiro que quer ir para o aeroporto ou o anónimo que vai ao «Estabelecimento prisional de Lisboa», supostamente, visitar o amigo que assassinou a mulher e o amante. Os percursos do taxista Fredi são demasiado realistas pelas referências geográficas da cidade de Lisboa e a verosimilhança com o real é tal que o leitor se vê na atitude de alguns dos passageiros, com o olhar sempre direccionado para o mesmo lado, absortos nos seus pensamentos e indiferentes à cidade e à multidão, que o narrador caracteriza como «contraditória»:

No largo de São Domingos passam agora muitas pessoas, pessoas de todos os géneros e feitos, uma multidão contraditória, quase em silêncio. [...]. Na janela do automóvel, o homem olha sempre para o mesmo ponto. A cidade passa por ele – avenida da Liberdade, Marquês, Joaquim António de Aguiar – e ele não se mexe. (Pires, 2008: 209)

É também no comboio que a protagonista e narradora da narrativa «Sombra e Luz» conhece o amor da sua vida, cujo encontro com o desconhecido resulta numa gravidez não assumida pelo homem, que era casado. Por fim, na narrativa *A mulher parada*, é no autocarro que surgem os diálogos sobre banalidades entre os passageiros (a gravidez da filha, os partos feitos em casa, os bailes de antigamente), que o narrador transcreve em discurso direto para salientar o ruído das conversas em oposição ao silêncio da personagem principal, a «mulher parada», alheia a toda a vida à sua volta, depois de o marido se ter enforcado e, por isso, também com uma rotina mecanizada. Esta personagem, contrariamente à maioria, é caracterizada como uma mulher do campo, religiosa e pobre, que perdeu o sentido da vida ao ficar só.

Como um autor atento à realidade que o rodeia, Jacinto Lucas Pires salienta na sua escrita ficcional, direta e indiretamente, as significativas diferenças sociais existentes na cidade, quer entre ricos e pobres, quer entre a ruralidade e o cidadão, ou melhor, o movimento daqueles que partem da aldeia para a cidade. Na narrativa «L.»<sup>35</sup>, o protagonista circula pelas ruas cidade, cheio de fome, mas as pessoas mostram-se-lhe indiferentes: «No passeio, as pessoas olham-me quando estão longe, mas quando estão longe, mas depois desviam os olhos e quando se aproximam fingem que não me veem, fingem que eu nem estou ali» (Pires, 2008: 270). Num olhar de fundo humanizante, é ainda enfatizado a diferença entre aqueles que têm uma casa digna e os que vivem em barracos, aqueles que têm bons carros e os que têm carros pobres:

«A nossa casa [...] é uma casa pequena, em ruínas [...] Está assim no meio do nada, num terreno vago que quando chove fixa lama, onde estacionam os piores automóveis das pessoas que trabalham nos prédios, os automóveis melhores entram nos prédios». (*idem*: 268)

Noutras narrativas, a cidade é o espaço da morte, da traição, do adultério, da violação, da fama e de muitas relações pessoais conturbadas e perturbadas, como iremos verificar.

#### **4.2. As personagens e a morte**

Uma temática intemporal que atravessa muitas das narrativas de Jacinto Lucas Pires é a morte (*thanatos*), indissociável da vida e seu contraponto quotidiano. A morte atinge quase todas as personagens, direta ou indiretamente, e a visão da mesma é influenciada pelo contexto histórico em que o autor se insere, como é evidente. Ora surge em narrativas ao estilo policial, ora como remédio para o mal, ora atinge

---

<sup>35</sup> Esta narrativa foi publicada pela primeira vez em Espanha, em 2004, como representativa da nova Literatura Portuguesa, numa edição que compila nomes como José Eduardo Agualusa, José Peixoto, Teresa Gusmão, entre outros. Do prólogo desta obra, de João de Melo, pode ler-se: « Apesar de que el realismo urbano total haya sido proclamado por todas partes -también entre nosotros- como designación de una nueva literatura, la idea de Portugal que más inspira a esta juventud literaria sigue siendo tan urbana como rural; en algunos casos esta ruralidad no va más allá de un movimiento de partida del campo a las ciudades. Naturalidad, ironía y humor dan el tono a esta narrativa leve y expedita, que nos transmite el sentido y el conocimiento del mundo y de la vida portugueses, y que nos lleva a la infancia poética de los escritores, al color de los sueños y a los misterios eternos del amor. Reconocemos el paisaje, la gente, el tiempo y la música de la lengua portuguesa en estos cuentos; oímos y vemos lo que lanzan al viento y a los caminos del mundo; y sentimos lo que ganamos o perdemos en las idas y venidas del mar (2004).

indiretamente os que vivem; e, ainda, pode surgir através do sonho e do fantástico, tal como imbuída de certa comicidade.

De facto, quando somos confrontados com a voz do narrador a dizer «e eu estou morto. Morto. Gostava de acabar desta maneira, num ponto de exclamação.» (Pires, 2008: 35) –, o espanto e o riso acontecem, apesar de estarmos perante a morte. Nesta narrativa, «O Ciúme», o protagonista, um palhaço de circo que faz o papel de «palhaço triste», e que, no entanto, é feliz, narra a história de infidelidade da mulher do «homem das facas» com o mágico, cujos encontros o irritam imenso, porque ouve tudo na rulote ao lado e «A rulote até treme». Como o narrador não é «um homem de ferro, é que uma vez, durante a sagrada hora da sesta, não conseguindo adormecer por causa do treme-treme», foi espreitar o casal transgressor e a sua irritação ainda foi maior ao ver que «o lingrinhas do ilusionista» prolongava o ato «para lá do tempo regulamentar». É evidente o carácter cómico e satírico da história, cuja linguagem oralizante, coloquial e irónica salienta o humor à volta das relações humanas (o adultério, o ciúme) e da condição de finitude do homem.

A morte também surge como subsidiária de um enredo ao estilo policial, como nas narrativas «A expressão “dores de crescimento nas sociedades contemporâneas” no âmbito da sociologia atual» e «Tóquio, composição». Na primeira, cujo título é revelador da sátira que o autor desenvolve ao longo da história, a personagem principal, Dorbalino, homem de trinta e dois anos, que vive com a mãe e que está a escrever uma tese há dois anos, vê-se envolto numa relação com uma funcionária da FNAC, que o chantageia. A solução de Dorbalino foi assassiná-la e enterrá-la no jardim de sua casa, onde a mãe joga à petanca com as amigas. O narrador salienta o facto de nada correr bem ao protagonista e de, apesar da morte, da rotina da mãe, o filho continua igual, isto é, vê telenovelas e bebe chá com a mãe. Há, deste modo, um retrato de um quotidiano banalizado e vazio, hiperbolizado pelas características da personagem principal. Na segunda narrativa, o enredo é policial e gira em volta da investigação de dois detetives ao assassinato de uma jovem. Na nossa perspetiva, não há motivos de interesse neste enredo, nem do ponto de vista das histórias de suspense.

É, igualmente, uma constante nas narrativas de Lucas Pires a morte de figuras femininas, seres ora frágeis ora dominadores no espaço selvagem da cidade, cujos corpos são representados muitas vezes no meio do sangue. A crua descrição que o

narrador faz é com base numa linguagem sem qualquer artifício, de tal modo que nos parece que estamos perante um guião de cinema. São mortes que resultam de relações proibidas, de vazios, da monotonia e, claro, de mistérios inexplicáveis da alma humana. «Susana», na narrativa «A minha história mal contada», aparece morta no quarto de hotel, após um telefonema a combinar um encontro com o seu amante, o protagonista e narrador, homem casado, pai de quatro filhos e feliz, no entanto tem um impulso inexplicável, segundo o próprio, que o levava a trair. Para além dos contrastes entre o protagonista, homem velho e respeitável, com poder político e económico e a rapariga, que tem vinte e um anos, o autor imprimiu ironia e sátira a uma ação que poderia ser trágica. A repetição constante das juras do protagonista, a insistência no amor que sente pela família, a desculpabilização perante o leitor fazem atenuar a morte cruel da personagem. Desta narrativa, ressalta a mudança de vida do protagonista por causa do adultério que levou a que «Uma mentira [contaminasse] tudo à volta» (Pires, 2008: 117), pelo que teve de deixar tudo para trás e recomeçar no estrangeiro.

Já na narrativa «Tudo e mais alguma coisa», a personagem feminina, Luz, mulher casada e feliz, é assassinada por um jogador de futebol famoso que a deseja, mas não a pode ter. A morte é apresentada pelo narrador como um brinquedo que o protagonista quis, porque sentia aborrecimento e aprisionamento a uma existência marcada pelo sucesso. É claro que também é subsidiária do enredo com algum carácter policial.

A representação da morte assume, assim, várias formas, desde o reflexo de uma realidade degradada, a busca de uma solução para os problemas, a crueldade de Deus, até a uma forma grotesca, quando aparece, por exemplo, refletida num espelho ou quando a personagem conversa com a sua própria morte, como acontece no texto «Ciúme». Diríamos que estamos perante o mundo real e o mundo insólito, inverosímil. Aliás, é notório, em muitas narrativas, a construção de um mundo ficcional credível ser questionado a partir de ocorrências inesperadas, que poderemos designar de insólitas que despertam no leitor “o sentimento de inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, (...) inaudito, inusitado, informal” (Covizzi, 1978: 26). Apesar da morte fazer parte da vida, ela surge, frequentemente, associada a um quotidiano eivado de situações surrealizantes.

### 4.3. As personagens e as artes

Falamos anteriormente na importância da densidade intertextual como uma marca da obra de Jacinto Lucas Pires e genericamente de outros escritores contemporâneos<sup>36</sup>. A relação da obra literária do escritor com outras expressões artísticas numa expressiva interdiscursividade é relevante nesta coletânea<sup>37</sup>, de forma direta ou indireta, isto é, através de um variado processo de alusões, referências e de citações. Em duas das narrativas, o autor recorreu à pintura e à própria arte da literatura, metaliteratura<sup>38</sup>, para construir as personagens e delinear a ação.

Na narrativa «Palavras», o protagonista e narrador é um escritor que conta a sua própria experiência de incapacidade para avançar na escrita, drama de muitos escritores. «Era como se o tempo, em algum momento tivesse parado, o homem só queria que alguém viesse abrir uma janela» (Pires, 2008:15) constitui o início e o fim da narrativa, com alteração do tempo verbal, isto é, o que era uma hipótese («visse») tornou-se uma realidade («o homem abriu a janela»). Mais uma vez realidade (ficcional) e ficção (metaficção) misturam-se, porque o escritor narra a separação do seu amor, que o leva a suicidar-se. O leitor fica confuso, pois não sabe se a morte foi um sonho, do qual ele não se lembrava, ou se é a história, dentro da história. Portanto, o recurso ao sonho para

---

<sup>36</sup> Carlos Ceia refere que «A procura de paradigmas que sejam capazes de descrever as características do pós-modernismo na ficção contemporânea levou a consagrar, teoricamente, o texto reflexivo e o texto autorreflexivo como formas de expressão que podem ajudar a essa tentativa de explicação do que seja o romance pós-moderno» (Ceia, s/d).

<sup>37</sup> No ponto de vista de Carlos Ceia, há dois tipos fundamentais de autorreflexividade: «metanarrativa, quando o texto de ficção se ocupa dos problemas técnicos e estruturais da narrativa (originalidade, criação literária, escrita literária, função do narrador, do autor, do leitor, organização das ações, fundação do estilo e da linguagem, problemas de retórica, psicologia e sociologia das personagens, etc.); meta-ideológica, quando o texto de ficção se ocupa da discussão de ideias paraliterárias, normalmente vindas dos campos da filosofia, da ética, da religião ou da política. Neste último caso, o texto de ficção é muitas vezes um ensaio de ideias que usa uma história ficcional como ilustração e não como matéria fundamental do literário, ou seja, ilustra-se um ideia forte com um episódio romanesco, numa espécie de alegoria filosófica, cuja demonstração é necessária para credibilizar o pensamento e cuja ficcionalização é suficiente para nos convencer de que qualquer fragilidade nos argumentos deve ser atenuada pela natureza não científica do texto.» (Ceia, s/d).

<sup>38</sup> O termo «metaliteratura» e «metaficção» estão associados ao pós-modernismo, segundo Hélder Gomes que diz que «este termo tanto pode designar um qualquer texto pertencente a determinado género literário que trata outros textos ou géneros literários, sendo exemplo um romance que tem como temática a poesia, como também as obras de um género literário que se voltam para si mesmas, ou seja, para a essência do género onde elas próprias se inscrevem, adquirindo, assim um carácter autoreflexivo, como são exemplo os romances que refletem sobre o próprio processo de escrita do romance e a sua ficcionalidade. Estão assim contidos neste termo conceitos como os de metadrama, metaficção e metapoesia.» (Gomes, s/d)

construir a diegese é, assim, recorrente neste autor, o qual imprime algum surrealismo à narrativa.

Já «Branco» é uma história dentro de uma tela. O pintor narra a construção do quadro, como se fosse uma narrativa que vai nascendo à medida que coloca um objeto, uma pessoa, uma cor. Do narrador/pintor, o leitor tem conhecimento de alguns traços por causa da cor que quer pôr na tela, concretamente no telhado:

Subo ao telhado (...) demoro-me à procura do tom certo de vermelho, quero um vermelho que seja apenas a sua memória. Um vermelho que não tenha nada a ver com o vermelho da carne, do desejo, do sangue. Que não diga a juventude porque a juventude é uma mentira, um vermelho que diga antes os meus cinquenta anos onde nada aconteceu. Nada ou menos que nada, nem sequer o mesmo que a todos, casar, ter filhos, um desastre de automóvel, um divórcio, um suicídio. E não. No quadro não quero pôr coisa nenhuma, (...). Pouse os pincéis e as cores e vou-me embora. (*idem*: 28-30)

Ficamos com a impressão que a arte não tem que comunicar nada, na perspectiva do personagem, porque ele é diferente dos outros. Também é interessante o conceito de normalidade que caracteriza «todos»: «casar, ter filhos, um desastre de automóvel, um divórcio, um suicídio...». Diríamos que estamos perante uma perceção negativista da existência, que o pintor também transpôs para o quadro, para além da influência das convenções sociais.

#### **4.4. As personagens e o amor**

Apesar de Jacinto Lucas Pires não revelar uma intenção moralizadora nos seus textos, como se poderia eventualmente esperar pela análise social que realiza, preocupa-se especialmente com o mundo complexo dos afetos e das relações humanas. Assim, as personagens comportam-se, muitas vezes, de acordo com o sentimento intemporal, o amor, nas suas várias facetas. A traição, o adultério, o ciúme, o casamento, a relação sexual são algumas das ramificações do amor que perpassam estas narrativas e que refletem as relações da atualidade, em parte devido ao individualismo da sociedade e que Lucas Pires realçou muito bem, através do ridículo e da sátira.

O «Ciúme» é um conto dos mais divertidos, em forma de visão paródica e satírica da vida real. O narrador autodiegético apresenta-se como um palhaço de circo, que interpreta o palhaço pobre e triste, mas afirma a sua felicidade, porque tem tudo para ser feliz: «três mulheres em três terras diferentes, nenhuma aqui, e uma garrafa de

bagaço comigo a toda a hora. E, para mais, o meu número é um sucesso (...)» (Pires, 2008: 34). Pelo contrário, o palhaço rico é infeliz porque «gosta de homens e apaixonou-se pelo domador de leões, que só gosta de livros» (*ibidem*). Ora, estas passagens indiciam, desde já, uma sátira à sociedade dicotómica entre heterossexuais e homossexuais, assim como um contraste entre ficção e realidade, pois o palhaço que interpreta no palco «o pobre e infeliz» é, na sua vida, feliz, ironicamente.

No entanto, sobressai a busca da felicidade, independentemente do género. A ação principal é a traição da mulher do atirador de facas com o mágico, cuja relação coloca o protagonista e narrador numa vigilância constante a esta relação, numa atitude de defensor dos bons costumes que abomina a traição. Mas, verdadeiramente, o que o incomoda é o prazer que a relação proporciona aos dois traidores, pelo que o seu comportamento é motivado pelo ciúme. Assim, o autor ironiza as relações extraconjugais e os homens que buscam incessantemente a sua felicidade.

Já «Sombra e Luz» é uma narração na primeira pessoa, de uma rapariga que narra a história do dia em que conheceu um homem num comboio. Desta relação impossível, porque ele é casado e tem filhos e o dobro da idade dela (ela tem vinte e um anos), surge uma gravidez que nunca foi comunicada, pois acaba a relação, porque ele não quer terminar um casamento de dezassete anos. Ela assume a gravidez e o que era sombra (porque viveu intensamente esse «amor», o presente que acabou) passou a luz, o nascimento. É uma narrativa brilhante pela concentração da ação, pelos diálogos breves, pelas descrições sucintas e pela crítica mordaz, ao denunciar as mentalidades retrógradas e que constroem estereótipos, pois o menino que irá nascer terá o nome de Jesus, «foi concebido sem pecado». (Pires, 2008: 25)

Estas personagens, espelho da vulgaridade que caracteriza o quotidiano, e os pormenores realistas com que nos são apresentadas, mostram o prosaísmo do mundo desencantado em que vivem<sup>39</sup>. Para além do mais, configuram o urbanismo que caracteriza a prosa contemporânea: “[...] A temática predominante da ficção dos anos 90

---

<sup>39</sup> João Eduardo Ferreira refere-se deste modo ao conjunto de contos da coletânea *Assobiar em Público*: «Será a gestão firme das pausas e dos passos dos figurantes o grande triunfo do Jacinto Lucas Pires, e apesar da sua estrutura literária se afastar da dramaturgia, é esse facto que transforma a coletânea dos contos reunidos no livro *Assobiar em público* numa peça importante para compreender a tradição contista portuguesa. A expressividade, ou seja, a gravidade das palavras, variando consoante a distância e a massa das ideias, é o modo que sustém a coerência narrativa e a atenção do espectador, ou seja, leitor. Sabiamente, faz-se calar o peso sinistro da voz do lugar oferecendo-o à intimidade ponderável de cada personagem. É esse o generoso fim-do-prumo da literatura de Lucas Pires.» (Ferreira, Eduardo, s/d)

é claramente urbana [...]” (Mourão, 2002: 510). Neste conjunto de histórias, sobressai a personagem que resulta da urgência da narrativa curta, mas também, segundo Jacinto Lucas Pires, da liberdade do autor:

A liberdade imensa que o conto oferece ao escritor e ao leitor pode ser intimidante. Num romance, a dificuldade é a de uma maratona: não perder o ritmo, não ficar obcecado com o final. Um romance é uma vida inteira: pede loucura jazzística em modo zen. (Pires, 2017: *entrevista realizada por nós por correio eletrónico*)

Sob o signo de Eros, o autor é versátil: ora satiriza as relações, ora sublima-as, sempre na perspectiva de um olhar sobre o quotidiano e a realidade, através de uma linguagem coloquial e irónica. Não é de espantar, por isso, que as suas narrativas breves figurem em algumas antologias de contos.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Na *Antologia de Contos*, organizada por João de Melo, no prólogo, aquele faz referência às virtualidades do conto, nomeadamente o facto de podermos «encontrar histórias de todos os tempos e lugares. E temas dificilmente cingíveis à realidade mais evidente, que não seja a da vida quotidiana, do amor, das paixões, da humanidade, e dos seus contrários: a violência, a guerra, a pobreza, a injustiça dos modelos sociais, a morte e o mistério de viver(...) Para além dos dados e dos temas que derivam da experiência histórica e da realidade portuguesa, há neles um modo de ser, um mundo vivido, um “dizer” apenas nosso» (Melo, 2002).

## Capítulo III

### A configuração da personagem na narrativa longa

#### 1. Do Sol

##### 1.1. A centralidade da personagem

As personagens da narrativa *Do Sol* poderíamos encontrá-las numa qualquer grande cidade de Portugal, como Lisboa, espaço onde se desenrola a ação que decorre entre um cego (Haroldo); duas empregadas domésticas, uma mais velha (Aurora), outra ainda jovem (Marisa); um informático (Samuel); um político (Pedro); a sua mulher (Rita) e o filho (Pim). Todos são simultaneamente personagens e narradores da sua própria história ou histórias, numa impressão de intenso realismo quotidiano.

Tudo acontece no espaço concentrado prédio, no centro da cidade de Lisboa, em dois andares, um cronótopo tipicamente contemporâneo. Num deles, mora uma família tipicamente burguesa, constituída por um marido promissor na vida política, uma esposa silenciosa, profissional na área da publicidade e bom carácter, um filho em idade escolar, cheio de curiosidade e uma empregada igual a tantas outras. No andar de cima, um homem cego e uma empregada que o auxilia no seu quotidiano. Todos têm em comum as angústias do dia a dia citadino, pelo que *Do sol* é uma narrativa triste, reveladora das fraquezas do ser humano. A sua aparente simplicidade opõe-se, todavia, à complexidade das personagens.

Como referido, as narrativas de Jacinto Lucas Pires tendem a centrar-se fundamentalmente na personagem<sup>41</sup> – e esta faz-nos lembrar pessoas bem quotidianas, como já referimos, porque há uma enorme capacidade de verosimilhança (uma fronteira ténue entre verosimilhança e verdade), apesar de sabermos serem «seres ficcionais».

Sendo um produto de imaginação, a narrativa deve manter laços com alguma espécie de realidade, ou seja, deve parecer verdade, numa filosofia de mundo possível.

---

<sup>41</sup> Chamamos a atenção para o facto de ser difícil dissociar a personagem da ação, qualquer que seja a narrativa e o tempo histórico em que ela se integra. Carlos Reis, a propósito de um princípio básico da narratividade, refere: «Sublinho a pertinência da interação personagem/ação, nos termos em que a refiro, apoiando-me na caracterização do conceito de narratividade e na relevância nele assumida por aquela interação» (Reis, 2015: 132). Também T. Todorov, em *Poética da Prosa*, refere que «Não existe personagem fora da ação, nem existe ação independentemente do personagem» (1979: 81).

É nesta perspectiva que entendemos a necessidade de, como lembra Antonio Candido, o autor investir em artifícios que contribuam para a verossimilhança da narrativa:

Ainda que a obra não se distinga pela energia expressiva da linguagem ou qualquer outro valor específico, notar-se-á o esforço de particularizar, concretizar e individualizar os contextos objetuais, mediante a preparação de aspetos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária. [...] Graças ao vigor dos detalhes, à “veracidade” de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos, etc., tende a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário. (Candido, 1981: 20-21)

Como salienta Umberto Eco (2012: 58 ss.), para se ler ficção, é necessário que “segundo um acordo narrativo, comecemos a viver no mundo possível da sua história como se fosse o nosso mundo real”, já que «por definição, os textos ficcionais falam claramente de pessoas e acontecimentos inexistentes (e, por esse motivo, pedem-nos que suspendamos a nossa crença)». Já o crítico Antonio Candido afirma ainda que «o problema da verossimilhança no romance depende da possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lúdica verdade existencial» (1981: 55). Ele ainda vai mais longe ao considerar a personagem, independentemente do género literário, da ficção ou da obra de arte:

Em termos lógicos e ontológicos, a ficção define-se nitidamente como tal, independentemente das personagens. Todavia, o critério revelador mais óbvio é o epistemológico, através da personagem, mercê da qual se patenteia – às vezes mesmo por meio de um discurso especificamente fictício – a estrutura peculiar da literatura imaginária. Razões mais intimamente “poetológicas” mostram que a personagem realmente constitui a ficção. (Candido, 1981: 27)

Quer isto dizer que a personagem oferece ao leitor um mundo imaginário (não vamos aqui deter-nos na exploração de “literatura imaginária”), mas, simultaneamente, é ela que permite e exige a verossimilhança, pressupondo associações com o mundo real:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser histórias, se fossem em verso o que eram em prosa), – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. (Aristóteles, 2006: 50).

No universo ficcional em que gravitam as personagens, a verossimilhança refere-se unicamente à ordem filosófica, psicológica ou mesmo sociológica da realidade

literária das personagens. As personagens de ficção são realmente seres criados intencionalmente pelo autor, para representar no texto as emoções e ideias, suas ou alheias. Ao elaborar personagens, o autor procura, eventualmente, identificar-se com o seu leitor e refletir, na sua obra, a realidade social em que se inserem o ficcionista e seu leitor. Por isso, Aguiar e Silva afirma que a personagem é indispensável para a construção da narrativa romanesca, pois sem personagens não existe o romance: «a função e o significado das ações ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas ações a uma personagem ou a um agente.» (Aguiar e Silva, 1984: 687).

A personagem é um recurso narrativo basilar no texto, pois o autor a utiliza como elemento condutor da narrativa. É um ser linguístico, idealizado pelo escritor, a fim de encarnar ou contar uma história a seu leitor. Assim, as identidades ficcionais que assumem as personagens no texto são recriações do autor, que mimetiza reações e comportamentos, os quais teria previamente imaginado ou observado em suas relações sociais.

## **1.2. O narrador onnipresente**

Como veremos, na escrita de Jacinto Lucas Pires, não há um herói ou protagonista destacado, à maneira dos romances de tradição realista, com um retrato físico e psicológico bem delineado através de uma descrição pormenorizada. Em primeiro lugar, nesta narrativa de Lucas Pires, *Do Sol*, o facto de as personagens assumirem o estatuto de narradores da sua própria história e em registo de monólogo interior, fundamentalmente, leva a uma alternância polifónica de vozes que, por vezes, confunde o leitor; por outro lado, estimula-o a fazer a associação entre a personagem (quem está a falar?) e o narrador. É interessante analisar esta categoria da narrativa nesta obra, que reflete a ligação do autor a uma atmosfera contemporânea. Entretanto, Cristina Vieira refere que

a construção narratológica resulta distinta, (...), consoante é atribuível à narração autodiegética, homodiegética ou heterodiegética, processos que implicam relacionamentos distintos entre o narrador e o universo de personagens (...). São estes efeitos diversos que justificam a preferência (...) do primeiro pelos escritores românticos e modernistas, ainda que motivados por diferentes razões: (...) aos modernistas, para demonstrarem a desestruturação da personagem ou a incapacidade da linguagem em narrar a vivência daquela. (2008: 300).

Ora, os vários narradores autodiegéticos de Jacinto Lucas Pires demonstram, efetivamente, a sua «desestruturação» numa narração feita sempre na primeira pessoa. Por exemplo, Haroldo exprime a sua tristeza profunda e solitária, quer através do seu pensamento, quer através das suas ações que revelam a sua cegueira:

Às vezes tenho uma coisa estranha no peito, um aperto horrível, um nó mesmo no peito, aqui onde há uma espécie de buraco. Dá-me uma vontade de, não sei, de me desmanchar, de cair, de chorar. Mas não choro. Não choro. Levanto-me, dou dois passos, estico o braço a ver se a parede está lá, dou mais um passo meio para a frente meio para a esquerda, e ando até ao quarto. (Pires, 2004: 96).

Quando as personagens assumem o papel de narradores, o que acontece sempre nesta narrativa, a visão e a narração dos acontecimentos, a descrição do mundo que as rodeia (diminuta) e até a conceção e caracterização das personagens dependem unicamente delas. Como instância narrativa, vão-nos dando conta do que vai acontecendo, do que pensam e sentem. Temos, assim, um narrador *co-refencial* (Aguiar e Silva, 1986: 762) com os protagonistas da narrativa, isto é, narradores autodiegéticos. Também este aspeto é bastante controverso: a personagem e o narrador são uma mesma entidade? Já S. Chatman defende que há duas entidades diferentes que remetem para o mesmo ser ficcional:

Uma personagem pode literalmente ver [...] o que está a acontecer numa história pelo facto de ele/ela estar na história. Um narrador só pode ver isso imaginativamente, ou na memória se ele/ela for homodiegético, ou seja, participar na história “na altura” em que ele ocorreu: ainda que a mesma pessoa narre os eventos que ele/ela viu “na altura”, devemos reconhecer dois seres narrativos separados debaixo do mesmo nome [...] Quanto ao monólogo interior, uma vez que as rumações pertencem apenas à personagem, ele ou ela não funciona como narrador, pois não conta a ninguém a história [...] (1986: 194-195)

Por sua vez, Gerard Genette (cf. 1972: 251-252) desvaloriza a forma gramatical (eu/ele) a favor da atitude narrativa, do estatuto (homodiegético, heterodiegético) e, assim, a narração é da responsabilidade, sobretudo, do narrador, pois, como enunciador textual, só pode falar na primeira pessoa, daqui considerar que é um erro caracterizar e definir o narrador em função das pessoas gramaticais. Assim, temos uma visão subjetiva, com caracterização indireta e psicológica dos personagens que se vão dando a conhecer através dos seus monólogos interiores.

Em segundo lugar, as personagens da narrativa *Do Sol* não são planas; elas vão-se modelando através das situações que vivem, dos espaços que frequentam, dos

contactos que estabelecem, das profissões que têm, no entanto, representam tipos. Daqui a complexidade da sua configuração. Não podemos catalogá-las à maneira de E. M. Forster<sup>42</sup>, em *planas* e *redondas*, porque têm traços das duas. A imagem de Pedro Claristo servirá, eventualmente, para representar a ideia de personagem plana, uma vez que parece desempenhar uma função caricatural de representação de um grupo social, os políticos, tipificando, assim, um comportamento, no entanto também nos surpreende, revelando as intempéries da psicologia humana, nomeadamente os seus fetiches.

Como verificaremos, a caracterização das personagens surge de forma fragmentada, pois os seus traços vão aparecendo ao longo da narrativa, quer pela voz dos próprios quer pela dos outros, pelo que cabe ao leitor realizar a reconstituição do retrato.

Este aspeto é uma das marcas da narrativa contemporânea e também da escrita ficcional de Jacinto Lucas Pires. Importa salientar que, nestes monólogos das personagens, o narrador continua lá, a ancorar a narrativa e a fazê-la fluir e avançar<sup>43</sup>. A título exemplificativo, refira-se os pensamentos íntimos das personagens, que refletem o seu mundo interior ou simplesmente são o suporte da continuidade da narrativa: «Penso: é tão bonita. No elevador abro a carteira que já não suporto» (Pires, 2004: 33). Também não é indiferente na construção das personagens a focalização do narrador que, como vimos, é interna e externa, a par da «monologação interior»<sup>44</sup> que traduz um olhar subjetivo sobre o mundo e sobre as personagens, inclusive.

---

<sup>42</sup> Segundo Vítor Manuel Aguiar e Silva, «E. M. Foster distingue as personagens romanescas em duas espécies fundamentais: as personagens desenhadas ou planas e as personagens modeladas ou redondas» (1986: 709).

<sup>43</sup> No *Dicionário de Narratologia*, refere-se que «o narrador desaparece e a «voz» da personagem atinge o limite possível da sua autonomização: o presente da atividade mental do eu-personagem é o único ponto de ancoragem» (Reis e Lopes, 1987: 249). Ora, nesta narrativa estamos perante um monólogo que se distingue do tradicional.

<sup>44</sup> O facto de o autor ser também realizador de cinema, leva a que, como refere Cristina Vieira, «o objetivo é imitar realidades novas como a técnica narrativa cinematográfica, de modo a construir personagens fragmentadas, dando vazão aos seus mundos interiores, e às suas perceções subjetivas sobre o mundo» (Vieira, 2008: 304).

### 1.3. Processos de caracterização

É, efetivamente, através dos monólogos que tantas vezes vamos conhecendo as personagens, as quais se vão definindo de modo paulatino, em registo de auto-caraterização. Também o seu relevo é idêntico, pois a elas está associado o monólogo interior que

aumenta de forma bastante acentuada a densidade psicológica e ontológica da personagem, sendo, por isso, regra geral, um privilégio das personagens com maior relevo, ou se quisermos perspetivar esta questão do ponto de vista gerativo, a atribuição a uma personagem de monólogo interior aumenta consideravelmente o seu relevo diegético, pelo destaque dado ao seu espaço psicológico, incluindo pontos de vista, anseios ou desejos. (Vieira, 2008: 309)

Pedro Claristo, por exemplo, é um homem maduro, cuja idade aproximada nos é dada através dos seus pensamentos – «Do outro lado, na paragem, uma mulher. Um pouco mais velha que eu, quarenta e cinco, quarenta e seis, talvez» (Pires, 2004: 17). É um político que trabalha demais, segundo a esposa. Raramente está em casa, sempre atarefado com congressos. É uma personagem que se vai dando a conhecer como um político mesquinho, narcisista, que gosta do poder: «Pego no jornal, leio os títulos. “Sim, ótimo”, digo, e vou virando as folhas, calmamente (isso dá-me uma agradável sensação de superioridade, de poder, como falar com alguém sem ter de lhe conceder um olhar sequer) [...] Detenho-me na fotografia de Saddam Hussein.» (Pires, 2004: 68).

Aliás, Pedro considera que não é uma pessoa comum como as que vivem no prédio ou até a sua própria esposa – «Às vezes estou aqui, a ver televisão com a Rita, por exemplo, e penso neles, lá em baixo, nas outras pessoas, nas pessoas normais, a viverem as suas vidas normais.» –, isto é, revela o fosso social existente, mas também a distanciação entre os políticos e os cidadãos que os elegem. Para além disso, é um homem com muitos segredos, nomeadamente em relação ao seu voyeurismo, que é um fetiche de carácter sexual, e à sua violência. É capaz de tudo para se proteger e manter o seu estatuto, até de matar.

A esposa de Pedro é uma personagem frágil, infeliz, cujos pensamentos revelam as rotinas de uma mulher cidadina que trabalha e que todos os dias tem pensamentos iguais—«todos os dias passo aqui e todos os dias penso o mesmo: tenho de vir cá com o Pim» (Pires, 2004: 45) . Enquanto faz o percurso do trabalho para casa, a personagem,

em monólogo interior, vai transmitindo o que vê, o que sente, o que pensa, numa amálgama de ideias:

Passam árvores, varandas, postes, cores, reflexos. Penso no anúncio para o BEM, Banco Europeu da Madeira. Dinheiro fazer dinheiro. Notas na mão, Mão na mão. Rostos bem barbeados, sorridentes. Fatos escuros, gravatas claras – sim, mas não demasiado claras. Gente bonita e serena, com dentes irrepreensivelmente brancos, gestos calorosos, um brilho de inteligência. Homens e mulheres habituados a isso, corpos que se movem sem problemas entre números, riqueza. (Pires, 2004: 45 e 46).

Esta personagem desenquadra-se da classe social a que pertence, da profissão que exerce (diretora de marketing) e até da família que integra e constituiu. Não ama o marido e as recordações da sua infância perseguem-na, nomeadamente o medo que tinha e continua a ter. Quando é assaltada, o que nos mostra o lado negro da cidade – o roubo, os vagabundos, a miséria – revela-nos uma mulher que foi salva por aquilo que a atormentava na infância (um raio da trovoada) e é através desta sequência narrativa que a personagem regressa ao passado. As memórias da infância surgem nos momentos de sofrimento solitário, principalmente: «E à noite eu fechada na casa de banho a chorar cheia de cuidado, como quando era miúda e sofria por estupidezes...» (Pires, 2004: 83).

A família completa-se com Pim, criança que expressa os seus pensamentos e narra as suas reações a situações inesperadas, por exemplo, ver os pais a fazer amor e descrever o semblante frio e robotizado da mãe Rita, assim como os medos, por isso deixa a porta aberta para ouvir a voz da empregada (“Sem que a Marisa me veja, vou abrir a porta do quarto. Só um pouco, para correr ar, para ouvir a voz dela...” (Pires, 2004: 23). A curiosidade própria de uma criança, revelada através das perguntas, aparecem como definidoras da personagem, mas também «revelam o espaço circundante: «Passam muitos aviões aqui em cima, não sei porquê. Uma vez perguntei ao meu pai e ele disse que eram as “rotas” deles» (*ibidem*: 23).

A narração faz-se assim na primeira pessoa, nomeadamente as conversas que mantém com os seus brinquedos e as interrogações próprias da sua idade. Esta personagem assume relevo por causa dos bonecos, brinquedos que ganham vida própria (Pires, 2004: 9 e 24), não só porque Pim fala com eles, mas também porque eles falam entre si, algo surreal e que destoa numa narrativa realista, que reflete a vida moderna citadina. Assim, o inesperado com os bonecos sucede frequentemente, assim como a descrição feita por Pim destas singulares “personagens” que refletem os tipos citadinos:

O homem vermelho está sempre a cair. Porque é que ele cai assim? Porquê? Parece um maluquinho. Nunca tira as mãos dos bolsos e olha em frente com a mesma cara de “está tudo bem não se passa nada”. Assim amargo e encolhido, o tipo de pessoa que parece estar sempre envergonhada, triste, sempre a pedir desculpa (...). Os outros riem-se dele, claro. De repente, lá vai ele, pás, cai. Pum. Mas levanta-se logo... A mulher verde que leva um saco de plástico está virada de costas (...). Está assim que é para não ver o que se passa à frente dela. A mulher azul deitada, mas igual a se estivesse de pé, com vento no cabelo loiro e as pernas esticadas e duras, e por cima dela o homem castanho sem largar a pasta de mão.... (Pires, 2004: 66)

O início da narrativa faz-se com estas personagens e, surpreendentemente, com o *incipit* «O homem vermelho está sempre a cair». O leitor fica confuso, principalmente quando estes bonecos dialogam entre si, pois não se apercebe de que há um narrador que se identifica com uma criança, a qual brinca com os mesmos. Há, de qualquer forma, algo de grotesco, quer no diálogo mantido entre os bonecos, quer na descrição dos mesmos que agem como se fossem pessoas:

[...]. Agora a mulher azul olha para ele.  
É uma mulher loira muito bonita que usa calças de ganga azuis e eu se fosse o homem vermelho apaixonava-me logo por ela. [...]  
Afastado, à direita, há um outro homem. Um homem de fato e com uma pasta na mão, a andar, decidido, um homem castanho.  
Cada um pensa numa coisa diferente, não sei porquê. (Pires, 2004:10-111)

Esta é a voz de Pim de que o leitor só se aperceberá mais tarde. Aliás, é o próprio que lhes dá vida e através deles distrai-se do mundo que o rodeia, mas também os considera insignificantes em relação à realidade:

São mesmo insignificantes em comparação com a chuva lá fora. [...]. As miniaturas na borda da janela parecem acordadas. Têm uma espécie de luz sobre elas e parecem acordadas, vivas, como se fossem gente mesmo a sério, pessoas de verdade. O homem vermelho, a mulher azul, o homem castanho. (Pires, 2004: 25 e 30)

É evidente que o autor imprimiu a estas miniaturas uma existência, quase antropomorfizadas, que ultrapassa a de simples brinquedos. Aliás, também poderemos considerá-las personagens porque representam tipos do mundo citadino, como exploraremos adiante.

Também Marisa se vai autocaracterizando através dos seus pensamentos. Gosta de novelas e de revistas que falam de novelas e de chegar a horas para não parecer preguiçosa. Usa uma “carteira de mau gosto, de imitação”, que define a sua condição social e narra o seu dia a dia como empregada doméstica de Pedro e Rita: “Depois sento-me a ver televisão até a sotôra chegar”. (Pires, 2004: 32). No que toca a esta

personagem, do ponto de vista físico, é Samuel que nos oferece uma visão de Marisa, em que, mais uma vez, são os traços psicológicos que prevalecem:

[...] vi-a no Cacilheiro, primeiro ao longe. Ela lia a TV Guia e de vez em quando ria-se sozinha. Trazia um pulôver azul, com a bandeira dos estados Unidos, e uma saia de ganga acima dos joelhos. Os joelhos vermelhos. As pernas brancas e os joelhos vermelhos, gostei disso também. E depois a maneira como puxava a saia na cadeira. Procurando não mostrar demasiado, mas sem falso pudor, quase distraída... Não era propriamente bonita ou bem feita, é só que apetece conhecê-la, percebê-la, tocá-la... Os olhos sérios, a boca pequena e grossa". (Pires, 2004: 55, 56)

De facto, Samuel é uma personagem enigmática que ganha relevo quando conhece Marisa e se apaixona por ela. A partir deste momento, desenha-se um homem propenso para a vivência de situações violentas através da sua imaginação e, posteriormente, depois de vários indícios dados ao leitor, acaba por matar, na realidade, um cão e violar uma pessoa (Rita). É por ele que se acentua a beleza de Rita: «Apesar de tudo uma qualquer delicadeza comovente [...] Bonita e excepcionalmente magra» (Pires, 2004: 138).

### **1.3. Reflexos da onomástica**

Para analisarmos a conceção das personagens, sustentamos parte da visão sobre o assunto no atualizado estudo teórico-crítico de Cristina Vieira, principalmente no que concerne aos processos linguísticos e narratológicos. Os aspetos linguísticos revestem-se de grande importância, na medida em que as personagens são tecidas pelas palavras do autor. Dentro destes, começamos pelo processo mais simples de construção de uma personagem, a «designação»<sup>45</sup> (Vieira, 2008: 46), que é «a causa da existência de objetos» (Pavel, 1988 :45). Na verdade, ao analisar o processo de «nomeação» enquanto forma de referencialização, Saul Kripke destaca o nome, correspondendo-o apenas ao nome próprio. No entanto, reconhece que existem paráfrases perifrásticas, que constituem formas de designação do objeto da referencialização e que considera serem descrições definidas.

---

<sup>45</sup> «Por “Designador” entendemos, no seguimento da terminologia de Saul Kripke, todo o termo linguístico que sirva à referencialização identificativa de um objeto, independentemente da realidade ou ficcionalidade deste último. Para o pensador norte-americano, uma personagem romanesca é um mundo em si mesmo tornado linguística e filosoficamente possível porque existem unidades linguísticas que permitem fazer-lhe referência, isto é, narrar histórias sobre ela de uma forma identificativa, que a diferencia em relação a outra entidade.» (Vieira, 2008: 47)

Apesar de o nome próprio das personagens não se orientar «para o destino de um indivíduo, frequentemente um indivíduo extraordinário cujas origens familiares, ambições sociais e paixões se tornam temas privilegiados da narrativa» (Zima, 2000: 86), julgamos que, também aqui, os nomes próprios nesta narrativa de Jacinto Lucas Pires não são alheios às características das personagens. Diríamos que, desde logo, nos apresentam diversas pistas sobre a origem social das personagens, podendo criar expectativas sobre o seu desempenho e mundividência.

«Pedro » e «Rita» são nomes que, embora não individualizem a «pessoa» por si só porque atualmente são transversais a qualquer classe social, nesta ação facilmente os associamos a um grupo social de nível cultural e educacional mediano, integrado num meio desenvolvido e cidadão, ao contrário de «Marisa», que se destaca pela sua ausência de conhecimentos e de estudos, para além de que outros traços definidores complementam o seu nome, como o facto de ser uma jovem empregada doméstica que fala de acordo com a sua condição, «mais ou menos ao calhas» (Pires, 2004: 32) e de adorar ver telenovelas, seu passatempo favorito.

«Aurora» também é empregada doméstica, mas é uma mulher mais velha que «Marisa», que nasceu no campo e veio para a cidade trabalhar, pelo que o seu nome não é alheio à sua origem, com relação à natureza. «Pim» está associado a uma criança e daqui a abreviatura onomatopáica, a sugerir simplicidade. Já «Haroldo» é um nome estranho, associado também a uma personagem que se destaca pela singularidade como vê o mundo que o rodeia, pois é cego. Ainda temos «Samuel», um jovem enigmático, que terá um papel crucial no desenvolvimento da ação e cujo nome, de origem hebraica, religioso, é antitético à sua personalidade.

É claro que os nomes próprios podem dar-nos pistas, mas, como já foi referido, e muito mais nesta narrativa, eles complementam-se por outros processos de nível semântico, por exemplo, pela «descrição definida» (Vieira, 2008: 48), processo mais subjetivo, porque há designações das personagens, qualidades que podem ser permanentes ou efémeras, que nos conduzem ao seu retrato. «Pedro» é o único personagem que tem sobrenome, «Claristo», que todavia o ridiculariza, quer pela sua sonoridade quer pela associação que podemos fazer com outras personagens<sup>46</sup>. Rita é a

---

<sup>46</sup> Entre tantos outros exemplos possíveis, na obra *A Queda dum Anjo*, Camilo Castelo Branco designa a personagem principal por “Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda”, o político de origem

«sotôra», Pedro é o «sotôr» e os dois são os «patrões»; Haroldo é o «cego», o «velho» e «Pim» é o «menino» (segundo Marisa); para Aurora, Rita é a «Senhora dona Rita» e «Haroldo» é «senhor Haroldo».

#### 1.4. Organização da narrativa e a influência do narrador

Numa narrativa contemporânea, as personagens vão-se desenhando também pelas ações, pelo meio onde estão inseridas, pelas suas relações, para além dos pensamentos, como já referido, que constituem um verdadeiro caleidoscópio da era civilizacional citadina. Na narrativa contemporânea, em geral e nesta obra em concreto, verifica-se que os traços da personagem vão aparecendo ao longo da narrativa e é da responsabilidade do leitor reconstituir o seu retrato.

Para além da narração em primeira pessoa, surge, no caso de três sequências narrativas, um narrador de terceira pessoa (que se confunde com o autor), claramente um observador da realidade circundante e que faz questão de se demarcar das outras sequências, até do ponto de vista gráfico, através do uso do itálico, pelo que esta figura é diferente das outras, até pelo facto de se identificar, não pela *individualização*<sup>47</sup>, mas pela *indeterminação*<sup>48</sup>. Nestas sequências surgem «as pessoas», «a multidão», «a maior parte das pessoas», «alguns», «O grosso da multidão são rapazes e raparigas». São personagens anónimas, mas com traços caracterizadores.

Primeiro, a multidão surge parada, cheia de sono, não fala, numa manhã, no Terreiro do Paço, à espera que o sinal verde do semáforo abra. O narrador realça que «fazem isto todos os dias da semana» (Pires, 2004: 53). Nesta caracterização, faz um aparte para denunciar uma realidade bem portuguesa, para além de expressar a ausência de individualização e vontade quando estamos num ajuntamento: «Se estivessem sozinhas, muitas destas pessoas atravessariam com o vermelho (...) Porque assim elas

---

aristocrática que vai ser ridicularizado em Lisboa pelo seu pensamento tradicionalista, protagonizando uma profunda metamorfose.

<sup>47</sup> Cristina Vieira (2008: 100 e 101) faz referência ao facto de a personagem existir porque apresenta traços distintivos em relação às outras. Assim fala em dois processos de diferenciação: por *generalização* e por *individualização*. A *generalização* permite a especificação de grupos e de coletividades, dando origem a personagens coletivas, identificadas.

<sup>48</sup> «A *indeterminação* significa a privação da identidade individualizante da personagem, mantida no anonimato (...). Este processo gera, portanto, personagens coletivas anónimas (...)» (Vieira, 2004: 75).

não são só elas, porque assim fazem parte da multidão, porque assim (...) são figuras de um corpo maior» (*ibidem*).

Posteriormente, na segunda sequência narrativa, a multidão já surge «nas escadas da estação do metro, a multidão de costas» e os traços centram-se, não nos movimentos, mas nas expressões faciais dos rostos que se vão «rodando de vez em quando por cima do ombro» (Pires, 2004: 135), que revelam «fragilidade» e destacam-se as últimas pessoas que sobem as escadas que não se juntam à multidão porque pensam que «sou um», «sou esta», ou seja, uma chamada de atenção para o facto de alguns desejarem individualizarem e se identificarem como pessoas. Interessante também verificar que há o recurso a um «nós», revelador da identificação do narrador com o narratário.

Na última sequência da narrativa *Do Sol*, a multidão já «avança pela rua Augusta» (Pires, 2004: 211), numa espécie de manifestação, em que todos, massificadamente, se vestem de igual forma, transportam bandeiras e sorriem. A apoteose ocorre quando a multidão sobe à estátua de D. José, no Terreiro do Paço, e a cobre completamente. O narrador comenta que parece «uma comédia», mas também diz que é «coisa séria» quando as bandeiras se agitam. Diríamos que o inesperado, ou a cena de recorte quase surrealista acontece neste episódio, mas também na visão do narrador.

Ora, como interpretar estas três páginas que se desligam das várias narrativas? Diríamos que surgem como «indicações cénicas» para o leitor e uma provocação para levá-lo a refletir na mundividência das personagens que são uma das componentes da multidão. Também é evidente que o olhar do narrador, que coincide com o autor, sobre a vivência cidadina está aqui presente: o indivíduo que se despersonaliza numa multidão que age rotineiramente, sem refletir, que deixa de ser pessoa para se converter num automático, dominado pelas multidões. É com este narrador de terceira pessoa que termina a narrativa, mais uma vez a surpreender o leitor pelo surreal, inesperado e insólito, que emerge do mais banal quotidiano.

Se com os narradores de primeira pessoa a fronteira entre a ficção e a realidade se esbate, com o narrador de terceira pessoa o leitor é convidado para o mundo ficcional. Termina a história com umas figuras, «em fila uns ao lado dos outros» que

sobressaem numa «escuridão perfeita». Mais uma vez, há o recurso ao «nós», quando o narrador refere que essas figuras «olham-nos de frente» (Pires, 2004: 220).

Numa sucessão de contradições – «e agora são outros, parece, ou não bem isso, são eles, ainda os mesmos, não há necessidade de lhes alterar os nomes [...]» – e de enumerações, o leitor apercebe-se de que, afinal, essas figuras são as personagens das histórias, mas «transformados para menos». Aqui, o narrador tem necessidade de se explicar e através de duas comparações («como quando uma pessoa que usa óculos tira os óculos») que explicitam o que quer dizer, como se tivesse necessidade de ser claro para o leitor.

Apercebemo-nos de que as personagens surgem despidas de tudo o que as caracterizava, quer do tempo quer do espaço, porque «são símbolos de si próprias» e que se movem até «nós», isto é, eles fazem parte da multidão que se move, da «gente que segue sem distinção» e que estão muito próximos de nós. A história termina com o narrador a explicitar o fim: «Aurora, Haroldo, Marisa, Samuel, Rita, Pedro, Pim; e acaba».

Assim, apesar de as personagens contarem a sua própria história, este desenlace faz-nos pensar que a voz do narrador de terceira pessoa esteve sempre presente. Também julgamos que não é aleatória a ordem pela qual as personagens são enumeradas: primeiro, surgem as vítimas da natureza arbitrária do corpo humano que é frágil (Aurora tem um cancro e Haroldo é cego); depois, surge o casal improvável, pois uma simples empregada doméstica relaciona-se com um indivíduo de personalidade esquizofrénica, de tendências homicidas; por fim, a família burguesa Calisto, que se desestrutura.

### **1.5 As personagens e a representação do mundo exterior**

Todas as personagens (Pedro, Rita, Pim, Marisa, Aurora, Haroldo, Samuel) convivem connosco diariamente, facto revelador de uma literatura de comprometimento, tão típico da denominada pós-modernidade – o compromisso dos escritores da atualidade com o quotidiano é uma das linhas caracterizadores da literatura

«pós-moderna», que iremos desenvolver no capítulo seguinte –, para além de bastante realista, pois é difícil estabelecer a fronteira entre o mundo ficcional e o real<sup>49</sup>.

É deste modo que o autor recria e dialoga com a realidade<sup>50</sup>, à qual está profundamente atento. Daí as personagens representarem o homem e o seu comportamento em sociedade, quer os vícios quer as virtudes. Todas têm em comum a tristeza, a insatisfação perante a vida que têm, com exceção da criança (Pim), mas mesmo esta já se questiona sobre um conjunto de situações da rotina daqueles que a rodeiam. Para a construção das personagens e do que elas representam, tem aqui um papel fundamental o narratário/leitor virtual. Cabe a este a reconstrução de cada uma das personagens, porque os seus traços surgem fragmentados, assim como a narração de cada uma das sequências narrativas, por exemplo, cada uma delas corresponde a uma personagem (Pim, Pedro, Marisa, aurora, Pim e assim sucessivamente).

Ora, esta alternância obriga o narratário a reconstruir continuamente a narrativa, a complementar traços ou ações que ficaram incompletos, a indagar-se sobre os acontecimentos e até, numa atitude provocatória do autor, a atribuir simbologias e significados a bonecos, por exemplo. Começemos por Pedro Calisto, o político, a personagem mais satirizada, de certo modo grotescamente<sup>51</sup>, ao serviço da crítica à realidade do Portugal contemporâneo.

Há, claramente, uma crítica a toda a classe política, porque este é o representante dela. É uma personagem que mostra os bastidores da política: a escolha do líder do partido que se faz pelas amizades e não pela competência; as traições dentro do partido para aceder a um lugar de liderança; a influência dos *media* e o peso da sua opinião na

---

<sup>49</sup> A este propósito, num Workshop realizado pelo Centro de Literatura Portuguesa sobre o Grotesco, em 2005, Maria João Simões retoma ideia de Eça : «um dos fins da arte realista era “fazer ver verdadeiro” (...) implica representar o homem e o seu comportamento em sociedade, reelaborando, à sua maneira, a relação do sujeito com o mundo e o sujeito no mundo – no que, em certa medida, se aproxima do *ser-no-mundo* proposto mais tarde por Heidegger.» (2005: 41)

<sup>50</sup> Por isso, Jacinto Lucas Pires afirmou: «Quero histórias cheias do ruído deste tempo, esburacadas por passagens para o mundo à nossa volta. Acredito que a literatura não é escape, como alguns dizem, mas precisamente o oposto: um caminho interior para estarmos cada vez mais dentro do mundo, no coração do mundo.» (s/d)

<sup>51</sup> Dominique Iehl refere que «Le première constante du style grotesque est liée à la notion de mélange et d’ambivalence. Le grotesque se situe toujours entre deux pôles. Entre le comique et le tragique, entre l’épouvante et le rire, entre la vie et la mort, entre un jeu qui peut devenir fantastique et une critique précise de la réalité [...]» (1993: 11).

conduta do político; os discursos tipificados e automatizados, cheios de demagogia, assim como o snobismo, como podemos verificar:

Minhas amigas e meus amigos, militantes e simpatizantes do PCD, portugueses em geral, estou aqui na minha qualidade de porta-voz do partido para anunciar o que será o nosso décimo terceiro congresso [...]. Queremos devolver esperança às nossas gentes. Queremos ter de novo uma palavra a dizer no mundo. Viva o PCD! [...]

Aponto-lhe para a gravata, “Londres?”

“Old Hartford Shirts and Ties, since seventeen-ninety-eight, by appoitment to her majesty the –“  
“Of course.” Levanto-me, vou até à janela. [...] (Pires, 2004: 12-13)

É uma personagem sinistra que corporiza todos os defeitos de um homem: arrogante, mentiroso, hipócrita, narcisista, ambicioso, mesquinho, masoquista, snobe e péssimo pai e marido. Também é interessante ver como Pedro olha os outros, concretamente os anónimos da cidade, as pessoas normais que o autor dá relevância, também, nas sequências narrativas de terceira pessoa:

Na paragem de autocarro, homens e mulheres sem graça [...]. Olho-os nos seus pequenos gestos, tão tristes, em silêncio, e não acontece nada. [...] Gente triste e escura, sem nada nos olhos. O céu cinzento. (Pires, 2004: 102 e 103)

Se aos olhos do leitor, Pedro Calisto causa repulsa, sua esposa, Rita, gera simpatia, não só pelos traços físicos gerais que nos são dados a conhecer – «bonita», «loira», muito magra –, mas também por ser uma vítima da cidade e da sua relação conjugal. É uma mulher de um estrato social alto, mas manifestamente infeliz. Vive obcecada pelo medo de atravessar um parque de estacionamento para entrar no carro (rotina diária) ou de andar nas ruas, de noite, sozinha. Este medo leva-a a recordar os tempos de infância em que sentia pavor dos relâmpagos. É o antípoda de Pedro, até pela forma como olha os outros e encara a cidade envolvente:

Dinheiro. Fazer dinheiro. Notas na mão. Mão na mão. Rostos bem barbeados, sorridentes. Fatos escuros, gravatas claras – sim, mas não demasiado claras. Gente bonita e serena. Com dentes irrepreensivelmente brancos, gestos calorosos, um brilho de inteligência. Homens e mulheres habituados a isso, corpos que se movem sem problemas entre números, riqueza, A maneira como vêm receber um cliente à porta. [...]. Esse tipo de coisas. E? (Pires, 2004: 46)

Um casal, duas visões antitéticas da mesma realidade cidadina. Através do olhar desta personagem, o autor denuncia as diferenças sociais, diluindo a oposição entre ricos felizes e pobres tristes. Mas para Rita a riqueza é secundária. Revela generosidade

para com Marisa, sua empregada doméstica e carinho e amor pelo filho. Depois de ser violada, decide sair de casa e a partir deste momento perde o medo.

No caso das personagens Marisa e Aurora (empregadas domésticas), diríamos que está presente a representatividade social, mais do que a crítica do autor, que permanece de forma indireta. Aurora é a única personagem que é originária do interior, do campo e que veio para a cidade, Lisboa, ainda adolescente, para trabalhar, como acontecia no Portugal antes do 25 de abril. O leitor simpatiza logo com esta personagem, cujo trabalho é cuidar de um cego e de sua casa, para além de que nos apercebermos de ter uma doença incurável, o cancro. As suas recordações, invariavelmente, centram-se nos tempos da sua adolescência, nos cheiros do campo, nas amigas, na mãe ou quando, por exemplo, deu o primeiro beijo na aldeia.

No presente, há um sofrimento profundo desta personagem que convive silenciosamente com a sua doença. Depois do trabalho, vai para a sua casa, onde ninguém a espera, a não ser a sua própria companhia e pensamentos. É uma mulher que representa muitas outras, cuja vida as arrastou para a solidão, a angústia e o arrependimento de alguma coisa que não fizeram no passado.

Neste sentido, Aurora pode ser concebida como uma personagem-tipo, cuja imagem se mantém inalterável até ao fim da narrativa, se não fosse um episódio: antes de se despedir da casa de Haroldo, vai até ao quarto deste e deita-se com ele. Experimenta, assim, o amor quando está prestes a morrer. Fica a dúvida para o leitor: se a decisão dela teve a ver com o desejo de Haroldo e lhe quis dar uma prenda antes de se despedir; ou quis deixar de ser virgem antes de morrer e deitar-se, pela primeira vez, com um homem, apesar de referir que «quero morrer pura e sem pesos de nada» e «não queria voltar atrás, mas penso que foi pecado» (Pires, 2004: 217).

Quanto a Marisa, personifica uma jovem com poucos estudos, que trabalha como doméstica e sonha um dia ser como a sua patroa, ou seja, ter acesso a bens que nunca poderá ter como empregada. O seu quotidiano é rotineiro e sem qualquer aventura (todos os dias faz a mesma viagem para ir de casa para o trabalho e vice-versa), até que um dia conhece Samuel, que lhe vem dar alguma alegria. É também vítima de violação por parte do seu patrão, mas não a denuncia, porque é ameaçada. Acaba por se ir embora e começa a trabalhar para Haroldo, quando Aurora parte. Vê no velho Haroldo o

seu futuro garantido, pois pensa que lhe deixará a fortuna. É mais um tipo da sociedade urbana e contemporânea.

Haroldo é mais um solitário que vive sozinho e é cego. É um tipo social representativo dos excluídos por causa da sua condição física que limita a sua atividade, para além de constituir mais um ser humano infeliz. Quando sai à rua, somente para ir até ao parque, vai acompanhado de Aurora. Em casa, entretém-se a esculpir na madeira animais e bonecos. Vive na ilusão de que um sobrinho, o único familiar, lhe escreve todas as semanas e de diferentes países, consequência dos seus negócios que o ocupam muito. É Aurora que lhe «lê» os postais que nunca chegaram. Esta revela-se, assim, uma mulher extraordinária, pois consegue descrever lugares onde nunca esteve por compaixão ao «Sr. Haroldo» que se delicia ao ouvi-la e quer acreditar que o seu sobrinho se interessa por ele.

Samuel é uma personagem que vai surpreender o leitor, não só porque tem pensamentos desviantes dos valores da sociedade, mas também porque a sua conduta imprime um carácter de suspense à sua narrativa. Para além de ser o criminoso que violou Rita, gosta de fotografar as suas vítimas para depois olhar para elas. Experimenta um sentimento de poder que o faz não sentir medo de nada. É mais um inadaptado da vida citadina que olha os outros com indiferença. O seu relevo na narrativa está manifestamente associado às duas mulheres, Marisa e Rita.

A construção da personagem consubstancia-se, assim, através da descrição do eu-narrador, dos monólogos que expressam a sua consciência, dos diálogos, das suas atitudes e do espaço envolvente, a cidade, que se mescla com as demais personagens. Aliás, o narrador de terceira pessoa finaliza a narração, dizendo que Aurora, Haroldo, Marisa, Samuel, Rita, Pedro e Pim «aparecem-nos como figuras suspensas (...) símbolos de si próprias [...] e é como se com eles surgissem ruas concretas, cidades, com automóveis que passam [...]» (Pires, 2004:221).

## 2. O Verdadeiro Ator

### 2.1. A ficção realista

*O verdadeiro ator* é a terceira narrativa longa de Jacinto Lucas Pires, editada em 2011. Como iremos verificar, esta obra diferencia-se em vários aspetos da *Do sol*. Para começar, esta é uma narrativa que tem como personagem principal um ator, com o nome de Américo Santos Sousa Silva Abril, no entanto, na sinopse da obra pode ler-se que

Não há nem um gesto, a mínima sugestão de violência. Só o peso da multidão portuguesa, de braços para baixo, corajosos ombros contra as portadas constitucionais. Nem uma palavra mais dura sequer, apenas uns milhares, um milhão, de almas usando o peso da maneira mais sóbria. Ombros, testas, coxas, imaginem. Começa.

Ora, pela sinopse, nada indica ao leitor que a ação andará à volta de um único personagem, um ator confuso com os diversos papéis que desempenha na vida – pai extenuado, artista sem inspiração e com pouco trabalho, marido mandado e amante infeliz – e no cinema, onde encarna Paul Giamatti (ator e comediante americano), o seu alter-ego, mas também é sobre a multidão que o rodeia, o quotidiano, a realidade política e social do país, enfim, é uma narrativa que se insere plenamente no *realismo urbano* (Real, 2012: 112-115).

Com efeito, é uma obra em que personagem e enredo formam um todo consensual, pois dependem intrinsecamente um do outro. A vida de Américo (o nosso protagonista) e as situações que tem de enfrentar constituem o enredo desta obra, que nos parece tão real, porque os lugares são verídicos, as situações vivenciadas pelos personagens são comuns e a condição humana é colocada sem máscara ao leitor<sup>52</sup>. Apesar de o termo «realismo» carregar ambiguidades e diacronicamente ter sofrido significativas alterações, não o consideramos como uma «cópia do real», tal como

---

<sup>52</sup> Numa entrevista à revista literária online *Livros e Leituras*, Jacinto Lucas Pires salienta o facto de uma página em branco não ser «o templo da literatura» porque «a página também tem de estar aberta aos fantasmas que desconhecíamos, ao espanto do que vamos vendo ao escrever, aberta à rua e às texturas do tempo à nossa volta» (s/d). É evidente a preocupação do escritor pelo mundo contemporâneo que o rodeia e que marca a sua obra.

recomenda R. Barthes, que afirma que as coisas e as linguagens são duas realidades distintas e opostas, não podendo a segunda ser «cópia fiel» da primeira: «O realismo não pode ser [...] a cópia das coisas, mas o conhecimento da linguagem; a obra mais “realista” não será a que “pinta” a realidade, mas a que, servindo-se do mundo como conteúdo (este mesmo conteúdo é, aliás, alheio à sua estrutura, isto é, ao seu ser), explora o mais profundamente a realidade irreal da linguagem» (Barthes, 1964: 164).

Já para T. Todorov, por exemplo, trata-se de um estilo em que, atualmente, se respeita pelo facto de que assegura ao leitor a impressão de um contacto imediato com o mundo real: «[...] o realismo em literatura é um ideal: o da representação fiel do real, o do discurso verídico, que não é um discurso como os outros, mas a perfeição para a qual todos os discursos devem encaminhar-se» (1984: 9).

Por isso, *O verdadeiro ator* proporciona ao leitor uma representação do mundo objetivo que, por vezes, nos podemos questionar se estamos perante uma história imaginada ou real. Se isto acontece na receção da obra, também ocorre na diegese da mesma, porque é frequente a confusão entre a personagem que Américo vai interpretar e ele próprio, quase como uma simbiose entre a realidade e a ficção: «Ao chegar a casa, Américo temo cocuruto a arder. Põe a cabeça debaixo da torneira. Água fria! Primeiro grita, depois ri-se. (...). Uma reação mesmo à Paul Giamatti.» (Pires, 2011: 50)

## 2.2. O anti-herói

Os elementos paratextuais podem revelar-se importantes e, neste caso, o título destaca o protagonista desta história, sendo por isso um forte indiciador do relevo da personagem, mas também funciona como característica ao nomear pelo grupo profissional a que pertence e não pelo nome próprio (Américo). Segundo Cristina Vieira, a titulação é um processo linguístico

com incidência de âmbito semiótico-contextual, na medida em que o título romanesco desempenha a função pragmática de seduzir o leitor-comprador. De facto, o título é o lugar de maior destaque a que a personagem romanesca pode aspirar (...) logo a titulação fornece uma pista ao leitor relativa ao referente que ocupa a centralidade da ação, é um forte indiciador do protagonista narrativo, sendo este o motivo da sua pertinência no auxílio à diferenciação do relevo das personagens. (2008: 111).

Se analisarmos os processos semânticos e morfossemânticos na conceção desta personagem, realça-se, desde já, o nome próprio – «Américo» –, que remete

para o país do cinema. É este designador que se manterá ao longo da narrativa. Para além disso, o título da obra, *O verdadeiro ator*, também funciona como designador porque alude ao tema e ao personagem, simultaneamente, jogando com o seu relevo. Todos os sobrenomes que completam o nome próprio vão ser omitidos – Santos Sousa Silva Abril –, mas parece-nos que houve uma intenção nos mesmos, que são apelidos tipicamente portugueses, que refletem ironia pela sonorização do[s] e quádrupla atribuição, e o último, «Abril», remete para a liberdade, para a revolução e, porventura, para a data de nascimento do nosso personagem.

De qualquer forma, estamos perante uma personagem que personifica a imagem do anti-herói, «decorrente da sua configuração psicológica, moral, social e económica» (Reis e Lopes, 1987: 31), considerando que Américo personifica o insucesso profissional, a apatia perante o mundo, a inconstância e outros valores que a sociedade contemporânea condena. Assim, «Nestas condições, o herói assume o estatuto de um *anti-herói* quando perspectivado e julgado segundo a ótica dos códigos morais maioritariamente prevalentes» (Aguiar e Silva, 1986: 700). Parafraseando o conhecido título de Robert Musil, o anti-herói contemporâneo é o homem sem qualidades.

No entanto, numa outra perspetiva, pode ser o herói no que concerne ao relevo, pois «relaciona-se diretamente com uma conceção antropocêntrica da narrativa: trata-se de considerar que a narrativa existe e se desenvolve em função de uma figura central, protagonista qualificado que por essa condição se destaca das restantes figuras que povoam a história» (Reis e Lopes, 1987: 193).

No *E-Dicionário de Termos Literários*, o conceito de “anti-herói” opõe-se ao de “herói” numa dupla perspetiva:

Enquanto protagonista da história narrada ou encenada, o anti-herói reveste-se de qualidades opostas ao cânone axiológico positivo: a beleza, a força física e espiritual, a destreza, dinamismo e capacidade de intervenção, a liderança social, as virtudes morais. Uma vez que a avaliação do herói, feita pelo leitor/espectador, assume sempre aspetos subjetivos, uma vez que, no quadro da apreciação humana das situações de vida e dos acontecimentos, a ambiguidade dos pontos de vista é uma constante, que se inscreve no carácter dialético da condição humana, qualquer reação do protagonista é sempre suscetível de interpretações antagónicas. (Moniz, s/d)

Todavia, há autores que consideram que os heróis atuais são, na verdade, muito diferentes dos de outrora, mas podem estar imbuídos de capacidades heroicas<sup>53</sup>. Victor Brombert sustenta esta opinião, quando refere:

The lines of demarcation separating the heroic from the unheroic have been blurred. (...) Nineteen and twentieth-century literature is moreover crowded with weak, ineffectual, pale, humiliated, self-doubting, inept, occasionally abject characters – often afflicted with self-conscious and paralyzing irony, yet at times capable of unexpected resilience and fortitude. Such characters do not conform to traditional models of heroic figures; they even stand in opposition to them (Brombert, 1999: 2).

Ora, Américo é, efetivamente, uma personagem que vai encarnar, ao longo da narrativa e de uma forma disseminada<sup>54</sup>, as mutações comportamentais da nossa sociedade, as alterações de valores nas relações familiares, a decadência das tradições culturais e o lado miserável do ser humano. Do nosso ponto de vista, e considerando as perspectivas enunciadas sobre o conceito de “herói”, Américo configura, como veremos, o antípoda da perfeição ou quase perfeição de um herói no que diz respeito às qualidades.

Nos mecanismos de construção desta personagem, registamos a ausência absoluta do seu retrato físico, porque este é, geralmente, subsidiário da capacidade de «agir» da personagem. Ora, são as ações da personagem, que a definem como um ser humano complexo, que vão constituir o enredo – daqui Anatol Rosenfeld referir o facto de, através de seres fictícios, ser possível detetar e estudar algumas particularidades do ser humano:

Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de factos, organizados em enredo e de personagens que vivem estes factos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino [...]. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. (Candido *et alii*, 2004: 53)

---

<sup>53</sup> Vincent Jouve (2008), por exemplo, defende que, na leitura crítica do romance contemporâneo, se nota que o anti-herói possui algumas características heroicas e, como tal, se torna difícil separar com rigidez os dois conceitos.

<sup>54</sup> Cristina Vieira afirma que «a disseminação textual da identidade narrativa da personagem romanesca impossibilita, em primeiro lugar, a sua extração de um ponto preciso da narrativa; segundo, faz com que aquela dependa em absoluto do olhar e da interpretação reorganizadora do leitor, para que não haja destruição da identidade da personagem romanesca; e, por último, dificulta mesmo, em muitos casos, a sua identificação.» (2011: 66-67)

Esta personagem é talhada por circunstâncias adversas, desde logo o meio citadino onde se insere, as relações que estabelece, compondo-se, assim, o seu caráter. É apresentada, no início da narrativa, como um ator desempregado que tem uma oferta de trabalho, o que há muito tempo não se verificava. A partir daqui a personagem vai sendo caracterizada através das suas ações e situações vividas, que o autor utiliza magistralmente para fazer um retrato da sociedade lisboeta contemporânea.

A título de exemplo, vejamos uma conversa de café entre Américo e Murilo (seu maior amigo), em que o narrador expressa umas pinceladas da contemporaneidade humana, como as traições nas relações conjugais, a vangloria nas desilusões e fracassos dos outros, as doenças do século XXI, as banalidades das conversas de café que se caracterizam sempre pelos mesmos temas, realçadas pelas enumerações e repetição da palavra «coisas», que refletem bem o desconhecimento do assunto tratado:

(...) e Américo não consegue deixar de ter a impressão de que, atrás de toda aquela nostalgia, há a sombra de uma malvadez muito mais séria que a sua (...). Um prazer em esticar os detalhes do fracasso alheio (...). Depois a conversa passa para os impostos que talvez subam, a política que está muito mal, o futebol que é um grande circo, e acabam a falar de doenças (...) coisas no cérebro, coisas no coração, depressão, cancro, assim, de um dia para o outro. (Pires, 2004: 49)

É através das suas relações que a personagem também se vai configurando. Embora tenha um casamento estável, é infeliz, por isso se envolve com uma prostituta, «Carla Bruna», sua amante. Para se encontrarem, usam um código. Esta relação vai ser motivo do encaixe de uma história de assassinato que vai conduzir a uma ação de suspense. Américo é confrontado com a morte da sua amante através de uma notícia de jornal – «” Acompanhante de luxo morta à facada”».

A morte e a celebração da vida surgem em simultâneo ao serviço da caracterização da personagem, que revela a mesquinhez e a hipocrisia, ampliadas para o ser humano, quando, no dia da receção da notícia da morte da amante, Américo tem um jantar «em casa dos sogros por ocasião dos seus trinta e cinco anos de casados» (*ibidem*: 63). É revelador o papel de ator que faz, pois «esforça-se por parecer simpático e descontraído» (*ibidem*).

É no capítulo «Dormir» que Américo recebe o argumento do filme, o qual o surpreende porque se assemelha à sua vida (a arte a imitar a vida, ou vice-versa?), isto é, a personagem do filme encontra-se prisioneira num jogo e Américo está preso à sua vida estagnada, sem perspetivas de mudanças. É realizada a narração da história através

do encaixe e o narrador não deixa de se surpreender pelo caráter filosófico da comparação entre as duas histórias, mas desfaz a complexidade com a narração do argumento:

Continua a serva história de um ator Giamatti que, graças a um erro, um mal-entendido numa loja de computadores, acaba preso num jogo chamado Estar Vivo que é tal e qual a vida dele. Tal e qual, com uma pequena diferença: o fim do jogo não é a morte. O fim do jogo é ele tornar-se, de facto, no Paul Giamatti. Isto é, tornar-se quem é. Parece quase filosofia dito assim, mas no argumento é muito mais simples.» (*ibidem*: 85)

A incapacidade da personagem para ultrapassar os seus desgostos e a sua infelicidade ou para realizar uma mudança na sua vida, porque deste modo sonha com «coisas que não têm nada a ver» (*ibidem*: 91), leva Américo a dormir e a beber, dois antídotos que o ajudam. Desenha-se, assim, a personagem que é o antípoda do herói:

Durante uma semana, Américo obedece a esse plano. Sempre que alguma indisposição, certo sentimento de culpa ou outra sombra de qualquer tipo ameaça apanhá-lo, tomar conta dele, do seu horizonte, da sua cabeça, bebe dois copos de vinho e resolve o assunto. Deita-se a dormir e passa tudo. (*ibidem*: 92).

Américo apresenta-se como incapaz de realizar uma tarefa até ao fim, desde a mais simples, como a leitura de um livro até ao seu projeto de criar uma peça de teatro, no entanto julgamos que provoca no leitor um sentimento de piedade, porque transparece a desculpabilização para o seu estado, isto é, a inércia de Américo não é devida a si: «Também ele se sente cansado de não fazer nada.» (*ibidem*: 36).

Se é verdade que a personagem Américo é um reflexo da personagem Paul Giamatti (protagonista do argumento do filme), há, contudo, um desdobramento das duas quando Américo é preso (acusado da morte da amante) e os dois dialogam no silêncio da cela, a tal ponto que só se ouve «Só a sua respiração, ou a respiração de Giamatti» (*ibidem*:183), como se houvesse dois corpos. O narrador desfaz, deste modo, a ambiguidade entre as duas personagens.

Na verdade, a configuração da personagem principal assenta em vários fragmentos, que se vão compondo ou sedimentando ao longo do enredo e que servem de base à interpretação do leitor. Esta fragmentação advém, desde logo, do facto do protagonista se ver inopinadamente confrontado com o seu alter-ego, no papel de um personagem de um filme, duplicando ambigualmente a sua vida, a tal ponto que não sabe

qual é a realidade porque ambos (ator e personagem) procuram o seu verdadeiro “eu”, isto é, a sua identidade:

(...) o forte investimento figurativo-antropológico que recai sobre a personagem romanesca, apesar da nítida distinção teórica pessoa / personagem (...), acaba por transformá-la num espelho das modernas questões da coerência e da fragmentação do «eu» (...). De facto, houve todo um contexto histórico a minar a noção de sujeito uno, com reflexos ao nível da teoria e da prática da personagem romanesca. (...) A crise contextual não passou apenas pelos desastres bélico-políticos das duas guerras mundiais que assolaram a primeira metade do século XX ou pela compensatória febre consumista da segunda metade. Várias teorias contribuíram, entre finais de Oitocentos e inícios de Novecentos, para um forte abalo na crença epistemológica da unidade do Ser, entendido pela primeira vez como múltiplo, e não como uno (...). O reflexo mais claro desta crise epistemológica na construção da personagem romanesca será talvez a prática desconstrutivista dos «novos romancistas». (Vieira, 2008: 18-19)

Ora, Américo é um exemplo do ser múltiplo que o autor configurou fragmentariamente ao longo da narrativa. Apesar de encarnar a mediocridade e as fragilidades do ser humano, o fim dado a esta personagem é feliz, como nos diz o narrador: «É um final feliz» (Pires, 2011:190). No entanto, também sobressai o grotesco e o inesperado, pois a vida do protagonista é comparável a um espetáculo, com o público a assistir. Surpreendentemente, o final da narrativa é «feliz» para Américo e também surreal. «A Estrela de Deus» é o nome pelo qual Américo ficou conhecido depois de ser libertado e é no sofá de sua casa, ao lado de sua esposa, que assiste à sua entrevista na televisão: «O Américo do sofá vê o Américo da televisão a ver o Américo histórico a sair da prisão.» (Pires, 2011: 185). O culpado pelo assassinato passa a estrela porque, ironicamente, Américo disse que «se queremos encontrar uma coisa temos que nos ajoelhar...» e daqui nasceu uma história ideal para os *media*, que tiveram um papel determinante na ascensão de Américo:

“Uma história fantástica! O ator que começamos por seguir nos jornais e revistas como um adúltero, assassino e agressor de jornalistas tornou-se, da noite para o dia, num inocente que fala com Deus” (*ibidem*: 186)

Américo volta à sua vida familiar, doméstica e rotineira, isto é, volta para casa e cuida de seu filho, enquanto a esposa vai trabalhar. Esta personagem de Lucas Pires é semelhante a qualquer pessoa, em quem o autor quis projetar uma época, um país, uma cidade, um ser humano com as suas fragilidades, os seus medos, as suas limitações.

### 2.3. Organização da narrativa e metaficção

Apesar de haver inequivocamente uma personagem central, também esta narrativa é complexa na sua sintaxe, apresentando-se como uma teia, cujos fios se cruzam entre a realidade e a ficção.<sup>55</sup> A organização da narrativa assenta em dezoito sequências (capítulos), todas intituladas de acordo com a ação das mesmas.

A primeira sequência («Queres ser Paul Giamatti») aponta, desde já, para uma figura da história do cinema, Paul Giamatti, ator e comediante consagrado, nascido nos E.U.A, em New Haven, em 1967. Assim, são mencionadas várias referências históricas a este ator, nomeadamente filmes em que participou:

Como o título indica, trata-se da história do ator Paul Giamatti, que é aquele tipo cómico que fez aquele filme cómico sobre o vinho na América. “Inspirados pelo sucesso”, escrevem eles na nota de apresentação do projeto, diferentes tipos de sucesso, dos filmes *Queres Ser John Malkovich?* (realização de Charlie Kaufman, 2008) e *Almas Frias* (realização de Sophie Barthes, 2009), lançámo-nos na aventura deste *Queres Ser Paul Giamatti* (título provisório)» (Pires, 2011: 8)

Estas alusões explícitas ao cinema, a par da intertextualidade estabelecida, são compreensíveis na obra deste autor que mantém uma relação estreita com esta arte, para a qual escreveu duas curtas-metragens, tendo sido mesmo realizador. Logo nesta primeira sequência, é visível que a narrativa se desdobra noutros textos (hipertexto), em que o personagem Américo é convidado a participar no referido filme, intitulado *Queres ser Paul Giamatti*, e vai desempenhar, precisamente, o papel deste ator.

E assim, há várias histórias dentro da história. A história do filme baseia-se num jogo de vídeo chamado *Estar Vivo*, no qual o protagonista está preso e descobre que só ultrapassando os vários níveis se aproximará do seu verdadeiro eu: «Para ser cada vez mais ele (e, presume-se, conseguir sair do jogo e regressar ao mundo cá de fora), o nosso protagonista Giamatti tem de ir resolvendo os problemas à sua volta, ganhando consciência dos seus dons e limites.» (Pires, 2011: 32).

A confusão, ou melhor, a coincidência entre a vida de Américo e o papel que vai representar como Paul Giamatti é evidente ao longo da narrativa. Aquando do jantar

---

<sup>55</sup> Afirmou Michel Foucault que «As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás de título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autónoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede» (apud Hutcheon, 1991: 167).

com os amigos, vê-se fechado na casa de banho para fugir a um ambiente que nada lhe dizia e a conversas triviais. Esta situação leva o narrador a fazer uma correspondência entre a semelhança da vida de Américo e do ator Paul Giamatti: «Há uma cena um bocado parecida no *Queres Ser Paul Giamatti*». As referências cinematográficas aparecem, assim, numa significativa relação intertextual («Está no chão a babar-se quando Penélope Cruz abre a porta.» – *ibidem*: 34), exigindo ao leitor uma considerável cultura geral. As qualidades ou ativa participação do leitor são, deste modo, uma componente importante para a conceção e caracterização da personagem. Neste âmbito, Cristina Vieira refere que:

(...) a dependência da personagem romanesca em relação a um bom leitor talvez seja ainda mais premente quando comparada à personagem contística, pois que o grau de disseminação da personagem romanesca potencia equívocos interpretativos, devido ao elevado número de afetações identificativas e contrastivas, por vezes ambíguas, entre múltiplos elementos. (Vieira, s/d: 68)<sup>56</sup>

O narrador também é hábil a confundir o leitor, ao aludir a leituras realizadas pelo nosso personagem que não passam de ficção, cujos títulos e nomes próprios dos autores transparece uma ironia subtil, para além da crítica sarcástica aos críticos de literatura, como é visível na seguinte passagem:

«Américo põe de lado *O Palavrão*, de Eduardo Fontes, um livro muito curioso e muito esperto, cem por cento merecedor dos mil e um prémios literários que tem vindo a receber por esse mundo fora [...] Larga o calhamaço na prateleira dos livros adiados e, do monte dos livros seguintes, tira o primeiro. *A Flor Da Vida*, de Júlio Abílio Pereirinha. Este outro romance, de outro famoso autor luso, vem muito bem recomendado pelos mesmos jornais, revistas e críticos que adoraram o tal romance de Fontes, Sobre este *A Flor Da Vida* dizem que é “muito, muito bom”, “grandíssimo”, “brutal”, “com toques de génio” e “imperdível”. (Pires, 2011: 35)

Segue-se mais uma história onírica, reveladora dos desejos do personagem que gostaria de «estar livre, ser dono de seu tempo» (*ibidem*: 37). Ao longo da narrativa temos, assim, vários encaixes de histórias, quer do filme em que vai participar como ator, quer oníricas, que refletem, em parte, as características do nosso personagem, quer ainda de diversas memórias.

---

<sup>56</sup> Num artigo da *Revista Multidisciplinar de Estudos sobre o Imaginário* sobre *A dispersão da personagem romanesca*, a investigadora debruça-se sobre o conceito de “disseminação da personagem romanesca” e o facto desta característica poder provocar um equívoco ao leitor por ser uma entidade dinâmica.

Uma das técnicas mais utilizadas é o recurso às analepses que ocorrem, por exemplo, para recordar momentos da infância e são sempre desencadeadas por ações do presente. Quando Américo sente vontade de comer chocolate para o serenar e preencher «um vazio horrível (...) que lhe acalmasse este mal-estar sem nome, que lhe alimentasse diretamente a parte feliz da cabeça» (*ibidem*: 43), recorda um episódio de infância que consistia num jogo (ir a um quarto no fundo do corredor, a meio da noite, para testar a sua coragem e valentia).

Também são frequentes as referências à realidade histórica que exigem competência cultural do leitor, por exemplo, a uma canção – “havia aquela canção. ‘O Areias é um camelo...’”» (*ibidem*) –, a autores dramáticos da literatura universal a propósito do projeto de Américo que já nem o próprio acredita, como Shakespeare ou Brecht:

O projeto Falstaff não vai lá das canetas, é óbvio. A Joana nisso tem razão. Shakespeare e bombeiros voluntários... falta aí um ingrediente, um gancho qualquer (...). Talvez um Brecht seja boa ideia, confiando que muita da malta que está nos lugares de poder na cultura vem desse tempo, do tempo em que o teatro do alemão parecia uma arma para mudar o mundo. (*ibidem*: 51)

Há, ainda, referências a Samuel Beckett, denotando influências e leituras do autor, nomeadamente pelo facto de este escritor ter sido considerado um dos primeiros pós-modernistas e um revolucionário no teatro contemporâneo:

Um Beckett levado ao limite, um Beckett mais beckettiano do que já alguém alguma vez imaginou neste país ai tão poético. (...) Américo vê tudo muito bem. O palco negro, uma iluminação pontual (...). É isso, que achado. Um Beckett pessoano e, portanto, ainda mais Becketesco do que sempre. E mais nosso. Por outro lado... Pois, que Becketts é que ainda não vimos por cá umas duas mil duzentas e vinte e duas vezes? (...) E quando o professor se prepara para terminar o discurso sobre velhos paradigmas versus novos paradigmas e, numa corrente de citações muito confusa ou talvez só demasiado inteligente para o nosso ator, encadeia os nomes Hayek, Zizek, Keynes, Badiou, Platão, Karl Marx, Américo vê-a. É incrível, mas, sim, consegue vê-la. Ela está viva, a Carla Bruna. (*ibidem*: 52 e 68)

Esta densidade de referências intertextuais está frequentemente presente e convoca a competência do leitor, para além de revelar o “background” cultural de Lucas Pires, nomeadamente no que concerne à filosofia e, porventura, às leituras realizadas e influências sofridas.<sup>57</sup> Afinal, convém não esquecer que a intertextualidade configura

---

<sup>57</sup> O conhecimento dos autores referenciados mostra-nos as preocupações sociais e políticas do autor que, numa entrevista realizada por nós, referiu que um dos temas dominantes da sua obra é «a política». (entrevista realizada por correio eletrónico em 9/11/2017).

uma forma singular de composição da personagem – nós também somos as leituras que fazemos.

No capítulo da sintaxe narrativa, as analepses são usuais, quer através de rememorações quer de sonhos. Américo sonha ser político para fazer uma revolução e deste sonho nasce uma nova ideia para uma nova peça – «Uma peça, um monólogo cheio de profundidade, contemporaneidade, e com uma dose q.b. de humor também.» (*ibidem*: 61). Também nesta narrativa é frequente a narração das histórias que estão dentro da história, como a da peça que Américo imagina ou dos sonhos que teve, através de monólogos em que está mais vincada a voz do personagem.

No capítulo seguinte, «Praça da Alegria», a morte de Carla Bruna suscita reflexões sobre o significado da vida, nomeadamente Américo pergunta-se se «Será isto, é só assim? Vivemos e vivemos e depois um dia morremos?» Mais uma vez, o narrador introduz um sonho em que Américo descobre o assassino – o porteiro do prédio onde fica o clube onde Carla trabalhava como corista, ironicamente situado na Praça da Alegria, como o narrador faz questão de ressaltar. E tal como um herói, mata-o, mas «Só um sonho. Torturou e matou o culpado num sonho, só num sonho. Mas sente-se muito mais forte» (*ibidem*: 76).

Ora, ainda que não sejam realidade, os sonhos funcionam como antídotos para o personagem porque exprimem os seus desejos mais profundos. O capítulo termina com a introdução de mais uma personagem, uma jornalista, que quer questionar Américo sobre a morte da corista. É, deste modo, introduzido um carácter policial e de suspense à ação assim delineada.

De facto, a ação policial desenvolve-se com o aparecimento de dois detetives que estão a investigar a morte de Carla Bruna. Várias ações de suspense vão sustentar a história do protagonista que o próprio resume como uma «grande performance ultrarrebuscada» e tudo o que lhe está a acontecer é a fingir, é «”simulacro & sombra”» – num eco da conhecida obra filosófica de Jean Baudrillard – isto é, a vida de Américo não é mais do que um palco onde ele representa, mas, como ele próprio diz, «Aborrece-se sozinho» depois da sua separação e da morte de Carla Bruna.

A ação policial adensa-se com o aparecimento de Rosana, irmã da amante, que pretende descobrir o assassino, mas o final é surpreendente porque Joana (esposa de Américo), depois de Américo se tornar uma «Estrela» (palavra de sentido ambíguo

porque remete para herói, figura pública, mas também para brilho, guia de Deus, excecionalidade) tem uma atitude diferente para com o marido, pois tem trabalho como ator em novelas e anúncios publicitários e recebe «belos cachês». Ora, o leitor apercebe-se de que, afinal, o assassino é Joana e o móbil é vulgar: o ciúme, a perda do marido.

Deste modo, as histórias entrelaçam-se e cruzam-se, quer a do filme, quer as dos sonhos, quer ainda as dos programas de televisão. Apesar deste emaranhado, há uma continuidade e ligação entre elas. Em particular, vamos destacar a narração de uma manifestação em frente ao parlamento, pelo seu caráter político e social, áreas de interesse particular para Jacinto Lucas Pires. Quando Américo se senta no sofá após as extenuantes filmagens e olha para a televisão, vê «Todos os canais, a transmissão da multidão no Parlamento. Depois da tomada do lugar, a 29 de fevereiro – dia que ficará para sempre como o dia da nova revolução, (...)» (*ibidem*: 136).

Mais uma vez, a realidade mistura-se com a ficção, pois Américo vê-se também na multidão, numa fila, para «contribuir com uma ideia qualquer». Este elemento surrealista, diríamos, surge associado a uma intenção do narrador para a necessária mudança da mentalidade política<sup>58</sup>, pois «apareceu a ideia, nascida desse ninguém coletivo de onde nascem as anedotas (...) de cada pessoa subir à tribuna do plenário e dizer uma solução para um problema português.» (*ibidem*). Ora, quando chega a vez de Américo apresentar as suas ideias para a melhoria do país, a inércia e a incapacidade revelam-se uma vez mais, porque este não sabe o que dizer.

Ora, como sugerido, tendo em conta a forma como se combinam e se articulam as ações, esta narrativa não obedece a uma linearidade, isto é, não há explicitamente um fio condutor. Pelo contrário, a fragmentação parece-nos propositada, quando o autor recorre ao encaixe de outras ações ou às analepses que desconstroem a ação principal. Os vários níveis da ação estão em conformidade com a configuração da personagem

---

<sup>58</sup> Aquando do lançamento desta obra, num artigo no jornal *O Público*, verificou-se uma inesperada similitude entre a manifestação ficcional e uma manifestação real em frente ao parlamento: «Quando Jacinto Lucas Pires deixou pronto *O Verdadeiro Ator*, o seu sétimo livro de ficção que será lançado na próxima quinta-feira pela editora Cotovia, não sabia que, semanas mais tarde, ia haver uma manifestação à porta do Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, a reclamar uma outra democracia. O movimento da "geração à rasca" parecia estar a seguir o que ele próprio havia escrito mas, como em qualquer realidade paralela, "um bocadinho mais ao lado". No seu livro, essa manifestação, que acabará à porta do Parlamento, parece, ao mesmo tempo, propor uma solução para o que não teve consequência e sugerir uma resposta a um outro livro seu, *Do Sol* (2004), em que um político fazia promessas que agora intuimos terem falhado». (22/06/2011)

Américo que se desdobra em vários papéis. Como sugerido, esta opção compositiva da sintaxe da narração é indissociável da ideia de intensa dispersão da vida quotidiana de hoje.

#### 2.4. O narrador

Sem nos determos demasiado na distinção entre narrador e autor, no contexto desta obra, *O verdadeiro ator*, torna-se pertinente debruçarmo-nos sobre esta matéria, já que a fronteira que separa um do outro torna-se por vezes difícil de estabelecer. Nós sabemos bem que, de acordo com a teoria da narrativa, que «o narrador é, de facto, uma invenção do autor; responsável, de um ponto de vista genético, pelo narrador, o autor pode projetar sobre ele certas atitudes ideológicas, éticas e culturais (...)» (Reis e Lopes, 1987: 250). Neste âmbito, Carlos Reis define, deste modo, a entidade do narrador:

Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso (...) A entidade que toma a palavra é tão fictícia como a personagem de quem fala; trata-se de um sujeito com existência textual, “ser de papel”, (...). (Reis e Lopes, 1987: 249)

É, assim, o narrador responsável pela «enunciação da narrativa» (Aguiar e Silva, 1986: 759) e pela reprodução das vozes existentes no texto, ou seja, é uma das mais importantes categorias narrativas que dá a conhecer todas as outras, optando por uma modalidade de focalização ou várias.

Nesta narrativa de Jacinto Lucas Pires, as «intrusões do narrador»<sup>59</sup> são várias e diferenciadas, traduzindo a subjetividade do mesmo, e veiculando ideologias, doutrinas ou valores. A ironia é aqui o meio privilegiado para o narrador expressar o seu ponto de vista, quer na primeira pessoa quer na terceira. Por exemplo, o enredo de um filme é comentado ironicamente pelo narrador que reflete a sua posição perante um determinado tipo de cinema, que desvaloriza deste modo: «É um filme de autor, tem certa complexidade.» (Pires, 2011: 11).

---

<sup>59</sup> A expressão «intrusões do narrador» é uma terminologia usada por Carlos Reis, referindo que «designam, de um modo geral, toda a manifestação da subjetividade do narrador projetada no enunciado, manifestação que pode revestir-se de feições muito diversas e explicar-se por diferentes motivos.» (Reis e Lopes, 1987: 200).

A sua voz também é perceptível no recurso à primeira pessoa do plural, após uma fala da personagem: é a propósito do facto de Américo não ter assunto para conversa que diz «As batatas a murro estão ótimas», o que conduz o narrador a desenvolver a história da batata, algo surrealista, num tom humorístico e a sugerir intimidade com o leitor e com a personagem: «Depois de esmurrada, a batata descobre a sua personalidade secreta, o seu ponto de equilíbrio, **digamos**, a sua vocação (...) uma complexidade da qual nunca **suspeitaríamos** ao contemplar o banal tubérculo »- *ibidem*: 30, *negrito nosso*). O narrador está tão presente que também expressa sentimentos, por exemplo, através de interjeições: «E sobre isso tudo, ui, o azeite com alho, a grande estrela». O uso da 1ª pessoa do plural, «temos de carregar», reflete ainda a intimidade com o leitor, mas também a correlação de pensamento entre o narrador e o leitor. Na verdade, Américo personifica o desconforto da sociedade<sup>60</sup> nos seus vários papéis (marido, pai, filho, amigo, amante, ator e cidadão), já que falha em todos eles, por um lado, pela ausência de força anímica que o impulsiona a subir cada degrau da vida, por outro, pelo meio citadino em que se insere, cuja cultura do imediato, do material e do sucesso não contempla os falhados. O registo do narrador é, assim, satírico e irónico para uma classe média com muitas manias, que inquietam o leitor pelo reflexo das ações do protagonista e das várias personagens com quem Américo se relaciona.

A alternância entre a primeira e terceira pessoas ocorre com alguma regularidade, pois ora há uma coincidência entre o narrador e a personagem, ora há uma distanciação (observador externo) em relação à ação, num jogo de perspetiva a que o leitor não pode ficar indiferente:

Ora um país destes precisa de quê (...) O que precisamos é de uma boa utopia cheia de pinta. Sim, acham bem? Votam em mim? (...). Mas começa a tocar um telemóvel (...). Até que ele percebe, que vergonha, é o telemóvel dele (...). Américo acorda sobressaltado.» (*ibidem*: 139-140)

---

<sup>60</sup> A propósito de uma reportagem intitulada «Eles fazem um drama da crise», Jacinto Lucas Pires afirmou que “Se alguma coisa pode resultar desta crise em que nos encontramos é um regresso da política. Mas que terá de ser diferente. Um regresso das ideias, um regresso à ideologia”. Segundo a jornalista, estas poderiam ser as palavras da personagem Américo.

É também num jantar que um dos convidados, que é professor, faz um longo discurso sobre diversos temas e com muitas citações. O narrador utiliza a 1ª pessoa do plural para salientar que Américo é «o nosso ator»:

E quando o professor se prepara para terminar o discurso sobre velhos paradigmas versus novos paradigmas e, numa corrente de citações muito confusa ou talvez só demasiado inteligente para o **nosso ator**, encadeia os nomes Hayek, Zizek, Keynes, Badiou, Platão, Karl Marx, Américo vê-a. É incrível, mas, sim, consegue vê-la. Ela está viva, a Carla Bruna. (*ibidem*: 68)

Por outro lado, interroga-se sobre o comportamento de uma das personagens, como se estivesse a observar do lado de fora da narrativa: «E o marido Rodrigues ouve aquilo e não diz nada. Não faz nada. Sentado na mesma posição, a sorrir um sorriso benevolente e desfocado. Andará a comprimidos?» (*ibidem*: 31).

A voz judicativa do narrador sobre crítica literária ocorre com alguma frequência, o que nos leva à dificuldade em distinguir o autor do narrador. É evidente uma posição adversa do autor à avaliação das obras pelos meios de comunicação social, porque influenciam as leituras, nomeadamente da personagem Américo:

A Flor Da Vida, de Júlio Abílio Pereirinha. Este outro romance, de outro famoso autor luso, vem muito bem recomendado pelos mesmos jornais, revistas e críticos que adoraram o tal romance de Fontes, Sobre este A Flor Da Vida dizem que é “muito, muito bom”, “grandíssimo”, “brutal”, “com toques de génio” e “imperdível”. (Pires, 2011: 35)

Por vezes, a voz da personagem e do narrador surgem em uníssono, principalmente através dos monólogos interiores da personagem: «Na página de entrada há uma dedicatória a armar aos cucos, “dedico este livro aos corações de pedra”, e o primeiro parágrafo é um bocado lento, muitos surpreendentemente e naturalmentes e afinais, mas depois a história até ganha certo interesse.» (*ibidem*: 36). O livro é, assim, o ponto de partida para a narração breve da sua história e para uma reflexão/apreciação do narrador sobre o seu início, que realça através da sátira da linguagem utilizada no mesmo:

Um Beckett levado ao limite, um Beckett mais beckettiano do que já alguém alguma vez imaginou neste país ai tão poético. (...) Américo vê tudo muito bem. O palco negro, uma iluminação pontual (...). É isso, que achado. Um Beckett pessoano e, portanto, ainda mais Becketesco do que sempre. E mais nosso. Por outro lado.... Pois, que Becketts é que ainda não vimos por cá umas duas mil duzentas e vinte e duas vezes? (*ibidem*: 52)

É visível, mais uma vez, a voz do narrador a confundir-se com a do personagem, para satirizar o facto de sermos um “país de poetas” – estereótipo inscrito num certo imaginário cultural – e predominar o texto estrangeiro. A marca do autor, que é simultaneamente dramaturgo, está bem presente, mais ainda quando aproveita os sonhos da personagem para introduzir o pai do teatro português:

E se fosse uma peça portuguesa e superclássica adaptada para os dias de hoje? Uma “releitura atrevida”, uma “ousada atualização” Tipo um Gil Vicente pós-moderno, em que o Inferno não fosse assim tão mau, o Céu fosse um nadinha chato e o Purgatório fosse o normal, a semana útil de segunda a sexta (...). (*ibidem*: 53)

A influência do teatro é de tal forma vincada que o narrador/personagem se questiona – nesta continuada postura metaficcional, envolta frequentemente em ironia – sobre qual o papel que o teatro tem, nos dias de hoje, no combate às injustiças, o que nos leva a reiterar que o autor dificilmente se pode separar do narrador:

Desistir do teatro (...). A política é que sim (...). Poder: o poder real de pôr os culpados a plantar batatas, a passear macacos ou lá como é a gíria apropriada. O poder de pôr quem tem a dar a quem não tem (...). Afinal é esse o maldito pecado original que temos de carregar nos dias que correm. Um mundo desigual, dividido, medonho, em que uns têm o céu completo e vivo das melhores casas com piscina e outros apenas bocados de céu partido a tapar buracos do teto da barraca com o balde ao canto.» (*ibidem*: 55)

A voz do narrador também se mistura com – ou interpela – a do leitor/narratário<sup>61</sup>, revelando cumplicidade e intimidade, concretamente quando Américo visiona na televisão uma «série de médicos», o narrador reconta o enredo e tece comentários na primeira pessoa do plural, como a convocar o leitor para a interpretação (que coincide com a do narrador) da ação, isto é, «favorece a adesão do leitor à perspetiva com que o narrador constrói a personagem.» (Vieira, 2008: 313):

Ao fim da tarde Joana chega a casa (...) a falar pelos cotovelos (...). Mas hoje ele vai dizer-lhe. Vai contar-lhe tudo, não passa de hoje. O caso carnal com Carla Bruna, a notícia do assassinato de Carla Bruna, o telefonema da jornalista sobre Carla Bruna. Não aguenta mais este peso (...) No quarto a miúda que vai morrer levanta os olhos do livro para ver o que está a acontecer do

---

<sup>61</sup> Segundo Carlos Reis, «os condicionamentos que afetam o leitor, a manipulação a que pode ser sujeito e as relações que sustenta com o autor, podem projetar-se no modo de existência do narratário enquanto destinatário intratextual. Isso mesmo se observa com nitidez sobretudo naquelas narrativas cujos narradores, tendo sido (ou sendo ainda) personagens fictícias, convocam a atenção dos leitores (...)» (Reis e Lopes, 1987: 210). Assim, quando utilizamos o termo «leitor», não queremos designar o leitor «real» mas a síntese «narratário/leitor virtual» que Cristina Vieira refere (cf. Vieira, 2008: 311-320).

outro lado do vidro. Do outro lado da vida, **sabemos nós**. (...) Mía tarde, na cama, Américo pensa que se calhar o médico novo tem razão. Mais vale não dizer tudo, não dizer a verdade se a verdade não é assim lá muito boa. A grande lição da vida adulta, aprender a ficar calado. (*ibidem*: 80-83, *negrito nosso*)

O narrador/personagem também interpela diretamente o leitor para se desculpar pela ausência de ideias, numa reflexão algo dubitativa e sobretudo cética, na senda de um certo imaginário português:

Imaginem um tipo tão tímido que nem vos conseguisse olhar de frente aqui no lugar da democracia. Um tipo frágil, mas bem intencionado como eu – um homem normal? Iludido, desiludido, triste, depressivo. O país é um pouco isto também, não acham? (...). Ora um país destes precisa de quê (...) O que precisamos é de uma boa utopia cheia de pinta. Sim, acham bem? Votam em mim? (...). Mas começa a tocar um telemóvel (...). Até que ele percebe, que vergonha, é o telemóvel dele (...). Américo acorda sobressaltado.» (*ibidem*: 139-140)

A interpelação direta ao leitor e a comunhão, uma certa intimidade com ele, reflete-se no uso quer da primeira pessoa do plural («precisamos»), quer na segunda («vos»), quer ainda, no uso do deítico «aqui». O leitor é surpreendido, depois, pelo facto de esta ação não passar de um sonho. A única realidade é o toque do telemóvel com uma mensagem da sua ex-mulher.

Na longa construção anafórica em torno da expressão «Numa escuridão», que ocupa duas páginas, o narrador filosofa com o leitor e a personagem acerca da fragilidade do ser humano que nada pode contra o poder:

Na escuridão um homem fixa-te sem palavra alguma e tu é que lhe pedes uma pergunta (...). Na escuridão és culpado (...). Na escuridão o sentido de humor é de uma malvadez excruciante. Na escuridão, é na escuridão que vais morrer. Mas antes ergues a cabeça e abres a boca, segregas o líquido espesso que não sabe bem (...). E, na escuridão, falhas o alvo. (*ibidem*: 179)

Na verdade, a função do narrador da narrativa *O verdadeiro ator* vai para além de contar, visto que se acresce a voz da personagem à sua e, ainda, é um intruso que comenta, ironiza, interpela o leitor, para além de revelar a sua ideologia sob vários aspetos da sociedade, numa focalização desde logo assumidamente interventiva. Diríamos que estamos perante uma focalização múltipla<sup>62</sup> que interfere com a construção das personagens, pois a transferência de focalização está relacionada com a

---

<sup>62</sup> A expressão «focalização múltipla» é uma terminologia usada por Cristina Vieira e que, segundo a mesma, «a terminologia narratológica já consagrou» nos estudos narratológicos contemporâneos (cf. Vieira, 2008: 302).

presença mais ou menos acentuada na narrativa. Como sugerido, a composição das personagens deriva em grande medida desta opção narrativa.

## 2.5. Linguagem e olhar crítico

Subjacente à configuração das personagens, está a intencionalidade ou certa mundividência de Jacinto Lucas Pires, autor com uma voz interventiva na sociedade<sup>63</sup>. Ora, parece-nos que o propósito que preside à construção das personagens foi o de realizar uma análise à sociedade contemporânea, a partir de uma linguagem irónica e até satírica, de certo modo na senda de uma longa e multissecular tradição realista. Mas a linguagem mais crítica está especialmente confiada ao discurso das personagens e do narrador que nesta narrativa surge, como já vimos, dualmente na alternância entre a primeira e a terceira pessoas.

Como referido, a propósito da narrativa *Do Sol*, o discurso indireto livre parece-nos ser uma marca estilística do autor, porque surge frequente e dialogicamente associado à personagem principal e ao narrador, que se mesclam numa só voz, para expressar o mundo interior de Américo, e no exemplo a seguir, com o recurso a longas enumerações anafóricas a traduzir o seu estado psicológico:

Há já seis meses, nove a contar com as férias, que está sem trabalho, sem nenhuma oferta de nada, nenhuma peça, nenhuma novela, nenhuma dobragem, nenhuma dobragem, nenhuma merda de nenhum anúncio. E como é que se conta férias se não se tem trabalho, férias de quê, pois? (Pires, 2011: 11).

Em passagens como esta, também é visível uma linguagem coloquial, que caracteriza a personagem, e, ainda, os artifícios da linguagem já enunciados que servem também para dar ênfase à situação de desempregado de Américo, assim como a de outros atores, pois julgamos que nada é por acaso na narrativa de Jacinto Lucas Pires, nomeadamente a omnipresente visão crítica da realidade.

---

<sup>63</sup> Na entrevista realizada pela revista *online Livros e Leituras*, Jacinto Lucas Pires refere que o «real», na sua escrita, «ocupa um lugar cada vez mais forte. Quero histórias cheias do ruído deste tempo, esburacadas por passagens para o mundo à nossa volta. Acredito que a literatura não é escape, como alguns dizem, mas precisamente o oposto: um caminho interior para estarmos cada vez mais dentro do mundo, no coração do mundo.» (Pires, s/d).

Do ponto de vista linguístico-estilístico, o discurso indireto livre imprime, igualmente, emotividade ao discurso, quando a voz do narrador se mistura com a do personagem, num discurso indireto livre deste teor:

Guardou aquilo só para ele, vá-se lá saber porquê, um orgulho qualquer. Ou talvez apenas tenha deixado passar a oportunidade na manhã seguinte e, mais tarde, já não lhe parecesse possível dizer. Tão patético contar uma história assim frágil, assim íntima, quando o tempo já mudou tudo. (*ibidem*: 44)

Esta técnica é usada frequentemente pelo autor e, apesar de ser aquela que menos produz o «efeito do real», segundo algumas teorias, considero que nesta obra tem exatamente a função de traduzir a realidade concreta da personagem, quer pela linguagem corrente utilizada, quer pelas repetições, quer pela frase de tipo exclamativo, no exemplo apresentado.

Por outro lado, esta técnica é um meio intermédio que permite conservar as características do discurso direto (exclamações, entoações, ...) e as do indireto, para além de que é um meio que provoca, «aquando do processo de leitura, uma ambiguidade interpretativa» (cf. Lips, 1926: 57-58); e, ao mesmo tempo, «origina quer a empatia entre o narrador e a personagem, quer a satirização desta última» (Vieira, 2008: 310). Efetivamente, nesta escrita de JLP, o discurso indireto livre está mais ao serviço da «satirização» da personagem e da sociedade, através dos seus olhos:

Do lado de lá do vidro, o povo de Lisboa deslizando decapitado, cheio de sol e reflexos. Américo olha isso e sente um cansaço imenso. Já esteve aqui nesta mesma posição. Costas curvadas, cerveja na mão, olhos naquela gente quotidiana, fantasmática, que passa sem cara. Um tédio de morte. (Pires, 2004: 47)

Aqui, é evidente a crítica ao «povo de Lisboa» que não vive, mas sobrevive no meio de um vazio, de uma rotina que o leva para a morte lenta, porque a vida não tem sentido, tal como a de Américo. É, aliás, a propósito do projeto de Américo, que consiste num «espetáculo itinerante para um só ator num registo sério, mas popular, inteligente mas comercial, divertido mas profundo» (*ibidem*:12) que o narrador encaixa mais uma história, com o recurso à ironia, que é visível nas frequentes oposições, porque refletem, desde logo, a impossibilidade de concretização da ideia de Américo.

Na segunda sequência do texto, «Isto está ótimo», o narrador vai divagar sobre a história da «batata a murro», a propósito de um jantar de amigos. Também aqui procede a uma descrição geral da personagem Joana, esposa de Américo, num tom sarcástico,

adensado pelo uso do diminutivo: «A Joanhinha é uma jóia quando quer e uma beleza quando pode e tem uma postura muito direita e elegante sentada a qualquer mesa de jantar» (Pires, 2011: 29). É também uma mulher de gosto requintado, que o narrador realça com a irónica alusão aos «sapatos pretos de tacão fino que custaram 375 euros» (*ibidem*: 32)

Até o facto de o personagem ler o jornal à procura de uma notícia sobre o novo filme, é motivo para o autor desenrolar um conjunto de misérias (quase histórias) da sociedade e inserir os sonhos do personagem que se vê no meio da multidão, impotente, e não consegue falar-lhes de “Beleza”:

À volta, é tudo um paleio deprimente sobre o estado do país, as tensões que se agravam nos diferentes setores, economia, educação, saúde, justiça, segurança, cultura.(...) Uma multidão imensa numa portuguesaíssima fúria ordeira (...) Olha para cima, para as flores das árvores, as maravilhosas flores de jacarandá, e quer mostrá-las às pessoas que passam(...) mas ninguém o ouve (...) (Pires, 2011: 24)

Aliás, na caracterização que o narrador apresenta de Joana, esposa de Américo, é já evidente este papel dominador das mulheres, no entanto eivado de sátira, desde logo pela ridicularização do nome do departamento em que ela trabalha, para além de, simultaneamente, nos dar um retrato da máquina complexa do Estado:

«É uma verdadeira mulher moderna, trabalhadora e de sucesso. Aos trinta anos, chegou ao topo ou muito perto do topo do edifício do Estado e é nem mais nem menos do que Adjunta do Subdiretor regional-Geral do Departamento Nacional de Controlo de Qualidade dos Azeites e Lagares [...] A mulher já saiu para os Azeites, a casa só para homens» (*ibidem*: 14-15)

«E o marido Rodrigues ouve aquilo e não diz nada. Não faz nada. Sentado na mesma posição, a sorrir um sorriso benevolente e desfocado. Andará a comprimidos?» (*ibidem*: 31). Esta passagem é elucidativa do papel dos maridos que se apresentam passivos e cabisbaixos ao lado de mulheres mais fortes, apresentando-se eles sem iniciativa e dominados.

A descrição do quotidiano da família de Américo (Joana, sua esposa, e Joaquim, seu filho de um ano de idade) é sintomática de uma sociedade moderna e cidadina, que come congelados, vê um pouco de televisão, depois de deitar o filho (a preocupação do autor em imprimir verosimilhança à narrativa é constante, com referências à realidade histórica, como seja o jogo de futebol a que Américo assiste na televisão entre “o

Lichtenstein – Malta” (*ibidem*: 38). De seguida, ela trabalha no computador, e ele vai pôr a loiça na máquina, que o incomoda profundamente porque

«Os restos de comida lembram-lhe sempre o Pai doente e paralisado no hotel-clínica Descanso Feliz ali para os lados de Sintra. Quem vai no IC-19 vê o letreiro grande à direita, um grande anúncio com dois velhos sorridentes e as letras “Descanso Feliz” como que escritas à mão (uma mão gigante, capaz de esmigalhar um automóvel) [...]» (*ibidem*: 39).

Introduz-se então uma analepse, para narrar a história do pai, pois também ela reflete a sociedade contemporânea que abandona os mais velhos e incapazes em lares. Para além disso, é surreal e irónico como o pai de Américo ficou paraplégico e afetado mentalmente: «Está sentado naquela cadeira-de-rodas há quatro anos já. Um acidente numa quarta-feira em que levava o televisor novo para casa. Um Plasma Hayku Flash 3.0 de última geração com dois comandos incluídos.» (*ibidem*: 39). Para Américo e para a família «foi um alívio para todos» (*ibidem*: 40).

O tema da injustiça social é assim apresentado, a partir de uma analepse: Américo recorda o dia em que visitou um bairro de lata, na sua adolescência, facto que nunca mais esqueceu. Esta rememoração é a causa para, no presente, afirmar que

«E esses bairros continuam a existir, nesse lugar ou noutros, e essas pessoas ou outras, ou os filhos delas, não interessa ao caso, continuam a viver assim, a escavar buracos nos tijolos para conseguir luz (...) E, em relação a isso, o que é que o teatro há de fazer? O que é que o teatro – ah, meu Deus, até dá vontade de rir – pode fazer? Denunciar, “denunciar”, é essa a grande resposta, foda-se? Mas como, se já ninguém vai ao teatro, quase ninguém (...)» (*ibidem*: 54)

Apesar de nesta passagem o narrador ser de terceira pessoa, é evidente a voz do personagem e até do autor, numa crítica explícita às desigualdades sociais e ao facto de o teatro só ter o papel de «denunciar». Parece-nos que as preocupações sociais estão bem presentes nesta obra, embora a personagem principal se caracterize pela inércia para alterar o mundo e por uma personalidade que é o resultado da sociedade onde vive. A propósito das desigualdades sociais, faz referência àquilo que o povo pensa, ou seja, a culpa é da política e dos políticos:

Desistir do teatro (...). A política é que sim (...). Poder: o poder real de pôr os culpados a plantar batatas, a passear macacos ou lá como é a gíria apropriada. O poder de pôr quem tem a dar a quem não tem (...). Afinal é esse o maldito pecado original que temos de carregar nos dias que correm. Um mundo desigual, dividido, medonho, em que uns têm o céu completo e vivo das melhores casas com piscina e outros apenas bocados de céu partido a tapar buracos do teto da barraca com o balde ao canto.» (*ibidem*: 55)

Aliás, sugerindo o poder de intervenção da palavra literária empenhada, Jacinto Lucas Pires já afirmou por diversas vezes que *O verdadeiro ator* pode ser um livro político, na medida em que a relação da personagem com a cidade é política<sup>64</sup>. Dentro da mundividência referida, a atenção do autor aos movimentos sociais e políticos é frequente. No capítulo «29 de fevereiro», o olhar do narrador, através de mais um passeio de Américo, detém-se num aglomerado de pessoas à frente da Assembleia da República:

Lugares verídicos tomados por gente inimaginável, gente mais-que-verdadeira feita das inconsistências próprias da realidade. Gente viva que não vem nas estatísticas, que não responde às sondagens, que não cabe nos estudos de mercado. (*ibidem*: 128)

Apesar de ser uma multidão, o narrador descreve algumas das pessoas que estão neste ajuntamento, convocado pelas redes sociais (reflexo da modernidade), para traduzir a verosimilhança com o real: «um velho», «uma mulher», «uma rapariga». (*ibidem*). Todo o capítulo é dedicado à narração desta manifestação, à descrição dos polícias e dos manifestantes e da guerra entre os dois lados: uns a tentar defender «A famosa escadaria de pedra» e outros a tentar avançar em direção à escadaria. Américo também está no meio da multidão que chega «à casa-mãe da democracia nacional (...) Em menos tempo do que demora a dizer “29 de fevereiro”» (*ibidem*: 131).

Todo o capítulo é surrealista, pois no meio da manifestação surge um artista que canta. É a canção que motiva a multidão a avançar, até que entra na assembleia. É surrealista, também, a posição dos polícias que não obedecem a ninguém e os deputados que ora fogem pelas traseiras da assembleia, ora se escondem nos gabinetes. A multidão acaba por fazer uma entrada «com uma dignidade insuspeita. Eles, o povo. (...) Todos entrando como reis, como se aquilo fosse desde sempre a casa deles». (*Ibidem*: 133). Há uma denúncia e crítica política a partir das manifestações, uma consciência política do autor que se reflete no texto, a partir da voz narrativa.

Exprimindo certo desalento pós-revolucionário deste *theatrum mundi* – mundividência comum a outros escritores contemporâneos –, o narrador também não

---

<sup>64</sup> Numa entrevista conduzida por Carlos Vaz Marques, no programa «Café com Letras», Jacinto Lucas Pires faz referência ao facto de a obra ser sobre um mau estar tripartido de um ator: mau estar nas relações com a arte, nas relações com as pessoas e nas relações com a cidade, mas, sobretudo, mau estar consigo próprio, daqui afirmar que «é um romance de aprendizagem, de identificação de Américo que se quer tornar ele próprio» (Pires, 26 de outubro de 2011)

deixa de nos dizer que a revolução que se operou, os sonhos acalentados pelo povo acabaram da mesma forma, «está tudo mais ou menos na mesma, com um governo de “salvação nacional” formado por gente com currículos sólidos e sem um pingo de vergonha» (*ibidem*: 155). Entre a abordagem dos detetives que levam Américo para a esquadra e o interrogatório, o narrador recua para narrar uma recordação da infância de Américo, um Carnaval, que está na génese de querer ser ator. Mascarou-se de «Cara de Monstro» e foi nesse momento que «descobriu que queria ser ator, que era ator».

A «revolução de fevereiro» é retomada a propósito do interrogatório dos detetives a Américo. Pelas palavras dos detetives, numa linguagem coloquial e acentuadamente oralizante – uma das marcas estilísticas do autor –, o leitor fica a saber que a «revolução», para além de não trazer nenhuma mudança, trouxe medo, repressão e ausência de liberdade:

“Vamos contar-lhe a verdade. O que se passa é que, por causa da “revolução”, isto aqui anda tudo um bocado complicado...”

“Fala baixo, meu”, diz Nogueira.

“E recebemos uma ordem direta, de cima, para o determos e lhe confiscarmos o caderno.” (...)

“O problema é que esta mudança toda, a “revolução” e tal e tal...esta alteração toda abanou o barco de tal modo que a nossa situação cá dentro ficou muito instável, não sei se me percebe. (...)

“Mas...” Américo olha os rostos tristes, portugueses, dos polícias. Tenta acalmar-se, procura as palavras certas. “Quer dizer que me prendem sem...razão, só porque um mandachuva quer fazer desaparecer o caderno dos nomes?” (*ibidem*: 172)

Neste palco do mundo contemporâneo, a narração está, deste modo, ao serviço da crítica aos sistemas políticos que, sejam quais forem, têm todos os mesmos “tiques”. Américo é preso e, na escuridão da cela, temos um capítulo de «Monólogo», título do mesmo. A escuridão leva-o a ver coisas e pessoas, a imaginar e, como diz o narrador, «Na escuridão também há noite».

Atento à *res publica* de hoje, é através de um programa de televisão, uma entrevista que Américo deu a um canal de televisão público, que o narrador desfere um conjunto de críticas ao serviço público de televisão, desde o facto de ser «um monumento ao mau-gosto e ao ruído visual» (*ibidem*: 184), até ao facto de o público do programa ser o resultado da revolução: «Impressionante como a televisão pública acabou por juntar todos os piores defeitos de todas as televisões privadas (...). Tornou-se isto a revolução, gente sentadinha que aplaude quando lhe dizem para aplaudir» (*ibidem*: 184). Atitude que expressa criticamente a mansa passividade de um povo.

Para além disso, a propósito de mais um jantar, Lucas Pires, através de longas enumerações e perífrases, apresenta uma realidade comum a muitos jantares, nos quais o leitor se revê, como sejam os temas múltiplos e díspares:

Discute-se a situação do país. Os números da economia, o desemprego, política (...) Fala-se de comida, produtos biológicos. Supermercados, hipermercados, centros comerciais, sistemas de aquecimento central, gripe. Daí salta-se para o tema Figuras Públicas Em Locais Públicos. (*ibidem*: 65)

A ridicularização dos organismos do Estado onde Joana trabalha é mais uma vez salientada. O narrador critica implicitamente a organização dos serviços e o excesso de diretores, subdiretores, chefes:

«"Nem imaginas", diz Joana. Nem imaginas, estamos a fazer o nosso trabalho, (...) e aparece à porta, sabes quem?, o Subdiretor, mas não o meu chefe, o tal Amílcar de quem eu te estou sempre a falar, não, esse é o Subdiretor Regional-Geral, e este é o Subdiretor mesmo, de todos, o Subdiretor Nacional (...) (*ibidem*: 81)

Como um autor profundamente atento à realidade atual do *teatro do mundo*, Jacinto Lucas Pires configura a personagem Américo e toda a sua família com a intenção de nos apresentar um retrato do quotidiano citadino. Assim, o quotidiano de Américo é descrito, por exemplo, através de uma enumeração exaustiva que sugere o cansaço da rotina, que gira em volta da criança, cujo nome próprio é intencionalmente reiterado: «Dão banho ao Joaquim, secam o Joaquim, põem creme ao Joaquim, vestem o Joaquim, dão de comer ao Joaquim, deitam o Joaquim, e caem, exaustos, no sofá em frente à televisão.» (*ibidem*: 82).

Neste espírito, destaca-se ainda um retrato das famílias modernas, cujos papéis sociais e familiares surgem invertidos, isto é, Américo é doméstico e trata do miúdo, enquanto sua esposa vai trabalhar. Este tópico é amplamente desenvolvido pelo autor quando Américo é expulso de sua casa e se separa de Joana. O recurso à repetição paralelística do nome próprio para enfatizar uma ideia é também uma marca desta narrativa, como podemos verificar:

Numa cena do pior melodrama, Américo acaba expulso de casa (...) E, atrás disso, uma tristeza calada, monocromática, que nem tem a ver com os gritos de Joana, a histeria de Joana, os palavrões tão feios na boca fina de Joana. Não, muito pior. (...) Joaquim diz a sua primeira palavra 8...) – e a palavra é “Mamã?”  
Como é que a vida pode ser tão má?  
Américo põe-se a correr, foge para casa da Mãe. (*ibidem*: 97)

O retrato da sociedade moderna completa-se com a ida do personagem para casa de sua mãe, que não o apoia e repreende o filho, apesar de ficar na casa de seu amigo Murillo após a separação. Há, assim, mais um obstáculo na vida de Américo, cuja culpa é da «vida» pouca graciosa para ele. A narração deste episódio é feita com muita ironia e até alguma comicidade pelo facto de ser o pai a tratar do filho – («Depois de tantos dias a dar-lhe comida verde-bege, a mudar-lhe fraldas tão cheirosas, a aguentar-lhe a teimosia, os caprichos, as birras (...)» – *ibidem*: 97) – e, ironicamente, a primeira palavra que este diz é «mamã».

Numa deambulação pela cidade buliçosa e anónima – expressivo *cronótopo* contemporâneo –, Américo vai observando os lugares por onde passa, evitando ir para a «porta 81» (sua antiga morada). Nesta caminhada sem objetivo, o narrador apresenta um retrato da cidade, que é comum a muitas cidades cosmopolitas, como as paredes grafitadas, o lixo que se amontoa ou as manifestações, as quais o entusiasma porque refletem a luta por algum objetivo e, deste modo, a noção de que se está vivo:

Olha as frases nos muros do Bairro Alto. Vozes estrangeiras, lixo pelas esquinas. Há uma poesia do caraças nisto de andar sozinho. (...)

No Rossio, atravessa uma multidão de batas brancas (...) “Vigília dos profissionais de saúde contra a maldade”. Américo desvia o olhar, envergonhado e continua. Tanta gente com fogo nas mãos.

De repente ouve-se um grito ao megafone (...) e o cordão policial põe-se em movimento. Com o Teatro Nacional nas costas, os agentes de capacetes escuros e grandes escudos transparentes começam a avançar em direção aos manifestantes. Américo para a ver. (...) O coração apaziguado depois de tamanho espetáculo, tanta força, a vida tão perto. A vida dos outros. (*ibidem*: 100-101)

Não podemos deixar de referir que a escrita cinematográfica de Lucas Pires assume relevância na modelização do discurso literário contemporâneo<sup>65</sup>, sendo detentora de novas capacidades semióticas e potencialidades significativas. Já Aguiar e Silva reconhece que há uma interdependência e influência entre códigos<sup>66</sup>:

---

<sup>65</sup> Vítor Aguiar e Silva, presidente do júri do «Grande Prémio de Literatura DST», justificou a distinção atribuída à obra de Jacinto Lucas Pires pela «agilidade e segurança nas narrativas, a par da elaboração formal em que relevam elementos de apuramento estético e inovação, que confirmam o autor como um dos nomes a valorizar na ficção portuguesa do presente» (Aguiar e Silva, 18 de abril de 2013).

<sup>66</sup> Quando nos referimos a códigos, estamos a utilizar a terminologia de Aguiar e Silva que afirma que «o código literário configura-se como um policódigo que resulta da dinâmica intersistémica e intrasistémica de uma pluralidade de códigos e subcódigos pertencentes ao sistema modelizante primário e com códigos de outros sistemas modelizantes secundários» (Aguiar e Silva, 1986: 100). Segundo o mesmo investigador, é no código técnico-compositivo (que regula a organização das macroestruturas

As influências exercidas sobre o sistema semiótico literário por outros sistemas modalizantes secundários de natureza estética – sobretudo a música, a pintura e o cinema –, embora verificáveis a qualquer nível do policódigo literário, ocorrem muito frequentemente ao nível do código técnico-compositivo. (Aguiar e Silva, 1986: 105)

Uma das características da poética cinematográfica de Jacinto Lucas Pires ocorre ao nível da pontuação, nomeadamente a marcação dos diálogos que é feita a partir de aspas e não do travessão – “Vou já, Joaquim! Não chores, vou já!”. (Pires, 2011: 79) –, o que permite uma maior fluidez do texto, porque nem sempre o discurso direto é acompanhado de mudança de parágrafo e da introdução de verbos declarativos. Por outro lado, estilisticamente, as frases são curtas, com o predomínio do presente do indicativo e enumerações, que estão ao serviço da descrição, tornando o ritmo da ação mais rápido: «Giamatti desiste do jogo. Vira-se para baixo, para o chão, para os pés, para dentro da cabeça.» (*ibidem*: 89).

A referida influência do cinema verifica-se, principalmente, na organização da narrativa, quando recorre ao encaixe de outras histórias a partir de sonhos, memórias ou da história principal que nos faz lembrar os vários planos de uma filmagem, isto é, sobressai a ausência de linearidade e o predomínio da fragmentação da ação e das personagens. Também os momentos descritivos são muito poucos, o que contribui para o desenvolvimento rápido da ação.

Além do referido, na obra *O verdadeiro ator*, há dois planos narrativos que se vão cruzando: o da história de Giamatti e, por espelhamento, o da história de Américo. Hermeneuticamente desafiadora, a sobreposição de histórias leva-nos a sentir, por vezes, alguma perplexidade e exige do leitor atenção reflexiva, porque o narrador está constantemente a provocar-nos.<sup>67</sup> Esta frequente manipulação da narrativa é um dos

---

formais do conteúdo e da expressão do texto literário) que ocorre mais frequentemente as influências de outros sistemas, nomeadamente do cinema.

<sup>67</sup> Numa entrevista ao jornal *O Público*, da qual resultou uma reportagem, Jacinto Lucas Pires afirma a influência do cinema na sua escrita: “Temos todos uma série de referências que vêm do cinema e que convivem com a própria realidade”, diz-nos. “Há um lado metafórico que é uma procura sobre a identidade quando tudo é relativo”, acredita. Há uma “desmontagem” do espaço e das referências que lhe permite “manipular o próprio tempo” E também “há sempre uma auto-sabotagem”, que ele não consegue evitar: “Aqui é o exemplo do filme e a mistura entre o que se passa na cabeça dele e o que é real” (excerto de artigo online, no Jornal *O Público*, de 22/06/2011).

aspectos que fazem de Jacinto Lucas Pires um hábil e desafiante autor, imprimindo à sua narrativa um ritmo ágil e cativante.

## Capítulo IV

### Traços de Modernismo

Em Portugal, poderemos definir, eventualmente, um marco histórico-cultural na literatura portuguesa contemporânea: antes e depois do 25 de abril de 1974, revolução que pôs termo a um regime ditatorial que limitou a liberdade de pensamento e a livre expressão artística. Jacinto Lucas Pires é um escritor nascido na revolução e, como é expectável, não poderia deixar de ser um homem «do seu tempo», como qualquer artista.<sup>68</sup> Viveu sempre em liberdade, não conheceu a ditadura salazarista, pelo que não precisa de falar nela, sem deixar de ser um autor comprometido com o seu tempo. A sua narrativa é, claramente, fruto da época em que vive (mas também das leituras que realizou, por exemplo), nomeadamente do que se designa por *ficção post-modernista* (Arnaut, 2002).

Apesar de na contemporaneidade ser perigoso falar de períodos literários e de muitos teóricos considerarem inadequado balizar um período que ainda está em estudo e que é caracterizado por «ambiguidades» (Reis, 2005: 296), indefinições, variedade e muita complexidade, para além da grande diversidade de manifestações artísticas, consideramos que há sempre tradições, dominantes e influências que vão orientar a escrita de determinado autor, bem como de outros contemporâneos. Para além do mais, podemos ver sempre “um sistema de norma, convenções e padrões literários” (Wellek e Warren, 1962: 335) que podem estar subtilmente no texto que, aparentemente, parece romper com qualquer código, como é o caso da escrita do autor em questão.

No entanto, Jacinto Lucas Pires não deixa de ser um escritor cujas narrativas refletem o mundo circundante, principalmente o de ambiência citadina.<sup>69</sup> Assim, a

---

<sup>68</sup> Carlos Reis refere que a «A evolução da ficção portuguesa no último quartel do século XX acha-se balizada por dois marcos cronológicos e, mais do que isso, por aquilo que eles significam na consciência coletiva que os assimila: pela Revolução de 25 de Abril de 1974, acontecimento histórico com profundas implicações no plano da criação literária em geral» (2005: 287).

<sup>69</sup> Numa entrevista, a propósito do lançamento do romance *Perfeitos milagres*, Jacinto Lucas Pires diz que “Trata-se de um romance a uma escala maior, eu queria escrever sobre o meu tempo. Acho que há na nossa literatura e cultura, de uma forma geral, um excessivo pudor em falar da contemporaneidade”, disse o escritor, em declarações à Lusa. (...) Eu, também enquanto leitor, gosto de ler e perceber a época em que estamos através dos livros”. (2007)

produção escrita de Lucas Pires deve ser compreendida à luz da mundividência contemporânea<sup>70</sup>.

Ora, muito se tem debatido sobre o *pós-modernismo* e outros termos associados (*pós-moderno*, *pós-modernidade*), assim como sobre a legitimidade do seu uso. Parece-nos que a produção literária portuguesa do pós-25 de Abril, nomeadamente na área da ficção, ganha muito em ser lida à luz desta teoria ou tendência estético-cultural; e a provar esse ganho crítico-hermenêutico estão alguns dos estudos realizados, como o de Ana Paula Arnaut, em *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo* (Arnaud, 2002); e ainda a consagração do termo no IX volume da *História Crítica da Literatura Portuguesa* de Carlos Reis (2005). Para mais, “todos os conceitos nos quais se resume semioticamente um processo global escapam à definição; definível é apenas aquilo que não tem história” (Nietzsche, 1997: 90). Pelo que nos inclinamos a ver na literatura portuguesa atual um conjunto de características que articulam diferentes tendências e temporalidades, logo o conceito não precisa de estar associado à especificidade de uma época.

Neste âmbito, o referido estudo de Ana Paula Arnaut constituiu uma fundamentada resposta a todos os que, ao longo do tempo, negaram a existência de uma estética pós-moderna em Portugal (Arnaud, 2002: 16). A abordagem que a investigadora faz permite a identificação de características ou dominantes do *pós-modernismo* – salientadas por teóricos diversos em obras fundamentalmente do último quartel do século XX –, na escrita de vários romancistas portugueses atuais, como José Cardoso Pires, José Saramago, Mário Cláudio e Mário de Carvalho, o que justifica, em parte, a existência de um novo paradigma literário com base no conceito de *pós-modernismo*<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Com a expressão «Tempos modernos», queremos referir-nos à atualidade. É claro que no âmbito da Literatura e da sua história pode ser controverso e muito relativo. Maria Leonor Buescu refere que «De facto, atual remete sempre para referências temporais que podem ser mais ou menos extensas mas relativas. (...) Nossos contemporâneos todos nos parecem diferentes, inclassificáveis, cada um apenas e igual a si mesmo. Quando muito identificamos registos e intertextualidades que remetem para experiências comuns no campo da Literatura ou das Literaturas do passado, ou referentes, comuns, vivências coletivas e imaginários que identificam qualquer Literatura nacional.» (Buescu, 1994: 95).

<sup>71</sup> «A partir dos anos 60, destacam-se na novelística portuguesa, José Cardoso Pires e Augusto Abelaira, autores que (...) afastam-se da influência das gerações de ficcionistas dos anos 40 e 50, sobretudo no domínio formal. Há a renovação do romance português e novas conceções da dimensão espaço-temporal permitem que o romance seja inovador. (...) Os ficcionistas (...) não se absorvem em contar histórias, libertando-se do desenvolvimento linear e rígido determinado pelo enredo. Suas narrativas procuram desvelar o mistério da linguagem...» (Zilberman, 1998: 711).

Ana Paula Arnaut descreve algumas características ou tendências estruturantes da ficção portuguesa das últimas décadas: o cruzamento entre o mundo real e o ficcional (e a decorrente implicação do leitor neste processo), a mistura de diferentes “géneros” de prosa e a obsessão pela História. Afirmar que a condição pós-moderna

é caracterizada por uma radical crise epistemológica e ontológica que é, afinal, uma crise de legitimação respeitante ao facto de que as grandes narrativas e metanarrativas que organizavam a sociedade burguesa das Luzes entrarem em desuso. Neste sentido, a literatura post-modernista é “unmakin”; ela desfaz, expõe o (tradicionalmente) não apresentável, expõe o que julgamos poder ser entendido como o próprio processo de construção da obra (Arnaut, 2002:51).

No que diz respeito às obras de Jacinto Lucas Pires, e as que foram objeto da nossa análise, não há dúvida que apresentam um conjunto de coordenadas que podemos inseri-las ou aproximá-las do caracterizado pós-modernismo português. Porém, discutivelmente, também há quem refira que esses traços temático-compositivos e respetiva mundividência se inserem simplesmente num *realismo urbano total*:

(...) não hesitamos em designar o seu estilo por Realismo Urbano Total, o que significa que envolve a visão fenomenológica da realidade exterior tal como ela aparece aos olhos do autor-narrador, mas também envolve todo o campo da subjetividade emotiva, sentimental, opinativa, e até, íntima do autor-narrador, num cruzamento singular de factos objetivos e crenças subjetivas passado para o papel em forma de história. (...). Mas este realismo urbano também é total porque humanamente nada lhe escapa: é lírico e trágico, por vezes otimista, por vezes desesperado, lírico e violento, experimental e clássico, ligeiro e erudito, explícita a lógica do acaso e a lógica da necessidade, as possibilidades da ação narrada e o exato facto acontecido, é descritivamente fragmentário para que, no fim, a totalidade da realidade surja espontaneamente na mente do leitor.

Desde logo, refira-se que o “urbanismo” e o “cosmopolitismo”<sup>72</sup> estão naturalmente bem vinculados sobretudo nas narrativas longas de Jacinto Lucas Pires, quer pelos espaços onde decorrem as ações, quer pelas características das personagens, quer ainda pelos temas sugeridos. Aliás, Miguel Real salienta algumas das mudanças paradigmáticas do romance português nos últimos 60 anos:

---

<sup>72</sup> Segundo Miguel Real, «(...) a superior característica da nova narrativa portuguesa do século XXI consiste justamente no cosmopolitismo, ou, dito de outro modo, os romances não são escritos exclusivamente para o público português com fundamento na realidade regional portuguesa, mas, diferentemente, ao contrário do antigo paroquialismo animador do romance português da década de 50, preso quase em exclusivo a ambientes nacionais e a um «homem» nacional, destinam-se a um público universal e a um leitor único, mundial, ecuménico. (...) o romance português, na primeira década do século XXI, tornou-se cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de carácter universal, centrado em espaços geográficos exteriores à realidade nacional (...).» (Real, 2012: 17-22)

(...) Mais do que em outras áreas do romance, esta cosmopolitização faz-se sentir com alguma força na caracterização da identidade das personagens, na radical alteração do espaço geográfico e no campo lexical, a primeira acolhendo personagens exteriores à matriz tradicional idiossincrática da cultura portuguesa (rural/urbano, castiços/estrangeirados, racionalista/devoto -supersticioso, mediterraneanismo - atlantismo/europeísmo, clássico/moderno...), negando e superando esta de um modo positivo; a segunda estendendo o espaço para além das fronteiras nacionais ou minimizando a importância destas; a terceira, acolhendo expressões (palavras, frases, diálogos) registadas diretamente em língua inglesa e outras línguas/linguagens (vários crioulos africanos, expressões eslavas, brasileirismos...), sem paralelo no tempo da onnipotência inspiradora da língua francesa(...). (Real, 2012: 23)

Nas narrativas breves e longas antes analisadas, sobressai a cidade como espaço claramente privilegiado, mas também como temática, porque é o pretexto para o autor nos falar de política, desigualdades sociais, morte, adultério, solidão, enfim, do quotidiano de uma cidade cosmopolita, que é Lisboa. É nas duas narrativas longas que a atenção à realidade política contemporânea mais se evidencia: em *Do Sol*, Pedro Claristo configura o político medíocre e corrupto que faz promessas que não se realizam; em *O verdadeiro ator*, Américo participa numa manifestação em frente ao Parlamento em que os manifestantes propõem soluções para o país e Américo é incapaz de apresentar ideias que o revolucionem<sup>73</sup>.

É, desta forma, que constatamos que a política é um eixo fundamental das narrativas de Jacinto Lucas Pires, que é um autor comprometido com o seu tempo. Aliás, como um escritor realista contemporâneo, assim como os da era oitocentista, JLP não consegue escrever sem se preocupar com o ambiente social, político e económico que o rodeia, como já constatamos, tanto nas narrativas longas, como nas breves.

Apesar de na contemporaneidade o compromisso e a denúncia não constituírem uma linha definidora da literatura atual e grande parte dos escritores, que

---

<sup>73</sup> Aquando da publicação da narrativa *O verdadeiro ator*, no jornal *O Público* verificamos a centralidade da política para Jacinto Lucas Pires: "Se quisermos construir um arco narrativo entre esse romance de 2004 e este de 2011, é como se o discurso de Pedro Claristo se revelasse, afinal, igual a todos. Escreveu Lucas Pires: Minhas amigas e amigos, não estamos aqui porque sim, só porque sim, porque não temos outro sítio para estar. Não estamos na política para ter carros pretos e escritórios bonitos. Não pedimos o vosso apoio para isso. Não. Aliás, muito francamente, aqui onde ninguém nos ouve... hã... deixem que lhes diga outra coisa: não precisamos da política para isso. Agora, em *O Verdadeiro Ator*, escreve: "Diz-se muita coisa, mas a verdade é que ninguém sabe ao certo como é que tudo começou, como é que foi possível inventar uma multidão destas. Um corpo imenso que parece ter chegado do nada para encher São Bento, e que agora transborda destas ruas e se vai estendendo para cima, para a Estrela, e para baixo, para o Poço dos Negros" (2003).

surgem em catadupa, enveredarem por uma *literatura light*<sup>74</sup>, consideramos que, tal como Cândido Oliveira Martins,

a literatura portuguesa contemporânea apresenta exemplos eloquentes de como a palavra literária não abandonou a vocação política de arte comprometida (...) os escritores de hoje não descuram uma lata preocupação sócio-política, por vezes norteada por um fundo humanista, e sempre tomando a palavra “política” na sua mais geral e positiva aceção – a de preocupação com a “res publica” ou a vida da *pólis*.» (Martins, 2015:13 e 17).

É neste contexto que considerámos Jacinto Lucas Pires um escritor que, posicionando-se criticamente, usa a palavra para questionar o mundo, a cidade, o homem contemporâneo. O próprio afirmou que «Não quero mensagens num livro de ficção. Num ensaio, sim – mensagens no sentido de teses, de ideias fortes. Numa ficção quero interrogações, provocações, um foco ao mesmo tempo original e honesto que aumente a clareza do mundo.» (Pires, 2011). É inegável a sua preocupação com o papel que as narrativas têm numa sociedade democrática cada vez mais apática e amorfa, quase indiferente à política e aos políticos. Por isso, consideramos que as obras em análise são o reflexo de um pensamento crítico, nomeadamente no que se refere aos fenómenos de massa modernos e citadinos, como a influência das redes sociais, dos *media*, dos micro espaços da cidade (cafés, ruas, edifícios) no ser humano de hoje:

Às três da tarde começaram a chegar as primeiras pessoas (...) ao pé da escadaria da Assembleia. Diz-se que a combinação para se juntarem ali àquela hora foi espalhada por sms. Diz-se que foi pela internet, o prodígio das redes sociais (...). Estão todos a olhar uns para os outros à espera sabe-se lá o quê, mas não há qualquer afirmação coletiva. Nenhuma negação ou interrogação, recusa ou pergunta. (Pires, 2011: 127)

Neste excerto da obra *O Verdadeiro ator*, o narrador satiriza a inércia e a passividade do coletivo ao formar um ajuntamento em frente à Assembleia da República sem saber porquê. A internet, as redes sociais ou o serviço de sms são os meios para mobilizar, mas ninguém sabe a razão nem ninguém se questiona. Esta passagem é sintomática da cultura do séc. XXI que assenta no seguidismo, na massificação sem individualização e, *mal du siècle* dos nossos tempos, raramente se questiona. Ora, Jacinto Lucas Pires revela esta realidade e satiriza-a frequentemente, como já vimos em

---

<sup>74</sup> Termo que é comparável ao que se chama de “literatura ligeira” ou “literatura pop” ou de massas, e que surge frequentemente associado a uma literatura que vive do lugar comum e de fórmulas compositivas mais ou menos previsíveis.

capítulos anteriores e que confirma que, na atualidade, a Literatura também pode ter a mesma função interventiva e problematizadora que teve para os neorrealistas<sup>75</sup>, com as adaptações necessárias ao tempo histórico que vivemos:

Justamente, quando lemos alguns autores portugueses contemporâneos, sobretudo no domínio da prosa (Mário de Carvalho, Lídia Jorge e Nuno Júdice), coloca-se com frequência a questão do papel da palavra literária, enquanto forma ímpar de reflexão, de comprometimento e de denúncia, com inegáveis preocupações políticas, no sentido amplo do termo – são obras que pensam criticamente o funcionamento da Cidade (*polis*), através de uma visão atenta e empenhada. (Martins, 2015: 14)

Para além disso, nas obras analisadas há uma representação de alguns momentos da história do país, através de referências mais ou menos diretas, que exigem do leitor uma descodificação das mesmas<sup>76</sup>, mas traduzem, igualmente, a preocupação do autor pela sociedade e política, um dos traços da pós-modernidade. Nas narrativas *Do Sol e O Verdadeiro Ator*, há alusões a espaços emblemáticos da nossa história, associados a movimentos políticos e transformações, como o Terreiro do Paço («Quando chega perto do fim da rua, avistando o Terreiro do Paço, a multidão para um momento.» (Pires, 2004: 211)) ou o edifício da Assembleia da República («...as pessoas começam a avançar em conjunto na direção da escadaria de pedra. A famosa escadaria da nação» (Pires, 2011: 129)), ambos associados a multidões e manifestações. Ou o nome da personagem que remete para a política e para a revolução de 25 de Abril (cf.p.83).

Ora, na conceção das personagens, Jacinto Lucas Pires, numa entrevista realizada por nós, refere que elas são «Uma pessoa dentro da sua história. Alguém que quer alguma coisa (mesmo que não o saiba)», valorizando a representação do mundo, enquanto elas são tidas como «pessoa». O autor acrescenta, ainda, que as personagens são «Como realidades que possam atravessar os reflexos, os ruídos, os rasgões, do mundo. Elas representam-se a si próprias — o que não quer dizer que, em certo contexto, sob certo olhar, não possam tornar-se ideia ou símbolo» (2017)

---

<sup>75</sup> O Neorrealismo português constituiu-se como um movimento literário desenvolvido entre finais dos anos 30 e finais dos anos 50 do séc. XX, num contexto particular, daqui que «tenha colocado a questão do compromisso na primeira linha da sua instituição periodológica.» (Reis, 2005: 14).

<sup>76</sup> Ana Paula Arnaut refere que «É verdade que se trata de uma nova força referencial, na medida em que, por uma oposição a uma concepção tradicional onde a superfície textual parecia imediatamente traduzir a realidade objectiva (não exigindo, assim, grande esforço interpretativo e compositivo), o que agora se verifica é a presença de uma maior e mais ampla, também mais complicada e labiríntica, atitude heurística e hermenêutica (...).» (2002: 242).

Na verdade, o que pode atrair nas personagens das várias narrativas e comum a todas elas é a sua representação mimética em termos epistemológicos e filosóficos, isto é, aquilo que elas representam é o que nos liga ao quotidiano (cf. pp. 40 e 63), mas também elas podem representar o inusitado, o irrealismo, como é o caso de Pim, personagem da narrativa *Do Sol*, que é uma criança que dialoga com bonecos, os quais são antropomorfizados ou, ainda, Américo, da narrativa *O verdadeiro ator*, que se desdobra em vários papéis que não sabe qual deles é o real, se o de ator se o de pai, marido, amante ou filho. Também poderíamos aludir ao grotesco<sup>77</sup>, presença que se manifesta associada ao inusitado, por exemplo, a mescla de realidade e fantástico, quando Américo mistura a saudade do filho e toda a realidade à sua volta com a degustação de uns bróculos, resultando o « maior arrotto público da sua história de trinta e cinco anos (Pires, 2011: 107-108). Também as narrativas breves são pontuadas por referências fantásticas. Na narrativa *As minhas férias*, o narrador encaixa a história de «uma barata moderna» porque «andava de patins, mini-saia e óculos escuros» (Pires, 2008: 103).

Como fomos sustentando anteriormente, o que sobressai são as personagens que resultam da vivência do quotidiano, integradas num meio cosmopolita. Este é um dos aspetos da contemporaneidade e que caracteriza a narrativa breve, inclusive o conto da atualidade, que é partilhado por diferentes investigadores:

(...) partilharam, no entanto, perspetivas semelhantes no que se refere ao conto contemporâneo, independentemente das diferenças culturais e contextuais: o seu carácter urbano e multicultural, feito tanto das experiências do quotidiano das sociedades cosmopolitas, como das influências da globalização; ou seja, dos modos contemporâneos de divulgação / apropriação de objetos e tendências culturais e artísticas. Para além disso, as diferentes contribuições neste colóquio também apontam claramente para o hibridismo e a instabilidade que afetam hoje o género conto, tornando problemática a definição de “fronteiras” de tipo genérico ou semiótico e provisórias as habituais classificações e categorias - ao mesmo tempo que salientam a fluidez e a adaptabilidade do conto às múltiplas linguagens, sociabilidades e estéticas das sociedades urbanas pós-industriais. (Keating et alii, 2014:10)

Petar Petrov, num artigo sobre *A Condição Pós-Moderna em questão: Ensaio Sobre a Cegueira e Ensaio Sobre a Lucidez*, faz uma resenha sobre a teorização do

---

<sup>77</sup> No *E-Dicionário de Termos Literários*, alude-se ao grotesco, no séc. XX, como uma categoria estética: «O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar» (Kayser, p. 162), e assim o grotesco aparece muitas vezes com as tintas do fantástico, mas, muito frequentemente, conserva-se no domínio do realismo» (Calazans, 2009).

período chamado “pós-moderno”, conhecido também como “pós-modernidade” e conclui que :

«Como se pode depreender, na perspectiva das teorias referidas, a pós-modernidade, cujo desenvolvimento se intensifica após a Segunda Guerra Mundial, é entendida como uma condição sócio-cultural caracterizada pelo gradual abandono das tradições da modernidade, devido à emergência da sociedade de consumo ou pós-industrial, ao extraordinário desenvolvimento das novas tecnologias e à proliferação de diversos tipos de pensamento. Em consequência, o período é entendido como pós-iluminista, uma época de desvalorização dos valores supremos e de decadência dos ideais humanistas, como a liberdade, a fraternidade, a solidariedade, a razão, a ordem e a segurança.» (Petrov, 2014: 209).

Na verdade, a decadência dos ideais humanistas perpassa nas obras analisadas, através das personagens que representam as fragilidades do ser humano. Nas narrativas breves, são vários os tipos: o futebolista que adquire fama e consegue matar outro ser porque não obtém o que quer (Pires, 2008: 149); a mulher traída e violentada (Pires, 2008: 69 e 121); o velho solitário (Pires, 2008: 51); o assassino ou o ambicioso (Pires, 2008: 85) são alguns exemplos. Na narrativa *Do Sol*, quase todas as personagens são o reflexo de uma deriva do ser humano e do vazio em que vivem, (cf. capítulo III, p.62), assim como Américo, personagem de *O Verdadeiro ator*, que corporiza o antípoda da dignidade do homem, aliás, ele é o anti-herói (cf. capítulo III, p.68).

Esta visão da sociedade é, por vezes, caricatural, com o recurso à ironia, associada à sátira, estratégia discursiva recorrente ao serviço da caracterização de personagens e do mundo. Aliás, segundo Hutcheon, algumas características do pós-modernismo são a ambiguidade, a ironia e o paradoxo que se evidenciam no texto, apesar de constituírem também marcas da realidade empírica, como afirma Hutcheon:

Em sua típica tentativa de preservar a autonomia estética enquanto devolve o texto ao “mundo”, o pós-modernismo afirma e depois ataca essa visão. Mas não se trata de um retorno ao mundo da realidade ordinária, como afirmaram alguns (Kern 1978, 216); o “mundo” em que esses textos se situam é o “mundo” do discurso, o “mundo” dos textos e dos intertextos. Esse “mundo” tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é em si, essa realidade empírica (Hutcheon, 191: 164 e ss.).

São muitos os exemplos que perpassam nas obras. Nas narrativas breves, salientamos dois títulos que encerram o uso da ironia: *Comédia com Final Feliz* (Pires, 2008: 85) e *A expressão “dores de crescimento nas sociedades contemporâneas” no âmbito da sociologia atual* (Pires, 2008: 227). A ironia é a estratégia para desenhar uma

caricatura de grupos sociais, associada ao insólito. Na primeira narrativa, o sonho de um árbitro português para arbitrar a final é eivado de situações cómicas, porque anedóticas que provocam no leitor riso; na segunda, a personagem Dorbalino é ridicularizada pela tese que está a escrever (*per se* já constitui um olhar crítico sobre a sociedade) e pelo facto de ocupar parte do seu tempo a arbitrar o jogo da petanca, passatempo da mãe e das amigas dela. Também nas narrativas longas, há personagens que se constroem com base na ironia em *Do Sol*, sobressai o político (Pedro Claristo), como já vimos no capítulo anterior; em *O Verdadeiro Ator*, é Joana (personagem secundária) ou Joanhina que é a mais ridicularizada:

É uma verdadeira mulher moderna, trabalhadora e de sucesso. Aos trinta anos, chegou ao topo ou muito perto do topo do edifício do Estado e é nem mais nem menos do que Adjunta do Subdiretor regional-Geral do Departamento Nacional de Controlo de Qualidade dos Azeites e Lagares. (Pires, 2011: 15)

Esta visão da realidade “comezinha”, por um lado, e manifestamente provocatória, por outro, do autor é uma marca dos tempos modernos, não só pelo retrato de um quotidiano que é familiar ao leitor, muito prosaico, todavia sempre surpreendente, mas também pelo facto de, numa linguagem irónica, e à maneira de outros autores contemporâneos, refletir sobre a sua própria escrita. Referimo-nos à metatextualidade ou à metaficção, domínio que já desenvolvemos em capítulos anteriores. Estamos perante uma característica em que o escritor faz

“(…) reflexão de um texto com o comentário que dele se faz. Aquilo a que chamamos comentário de texto faz-se ao nível da metatextualidade, porque unimos um texto a outro por uma relação de afinidade interpretativa que se deduz pela citação, nomeação ou mera sugestão do texto comentado. No limite, toda a reflexão sobre o fenómeno literário é de natureza metatextual” (Reis, 2005: 195)

Ora, Jacinto Lucas Pires é exímio na reflexão que faz sobre a sua própria escrita, desde logo quando satiriza o seu próprio estilo, quando há um diálogo permanente entre o autor e o escrito, e entre este e o narratário. Os exemplos sucedem-se, ora provocatórios, ora explicativos, como já constatamos em capítulos anteriores. Segundo Carlos Reis, algumas dessas inovações são “a elaboração de engenhosas construções metadiscursivas e metaficcionais, como se o discurso ficcional fosse um domínio de autoquestionação permeável a indagações de índole metateórica” (Reis, 2005:296).

Torna-se evidente que o diálogo com outros textos e a metaficção são um dos eixos da pós-modernidade e constituem-se estratégias narrativas a que Jacinto Lucas Pires recorre com frequência.

Do ponto de vista formal, também Jacinto Lucas Pires é um escritor da modernidade, a começar pelo hibridismo da sua linguagem, que se reflete no estilo.

Um aspeto que nos realçou a atenção sobre este jovem escritor e estas narrativas em concreto foi justamente o estilo, entendido como modo de escrever (do latim *stilum*), ou melhor: «Cremos que na maior parte dos casos ao estilo está associado um trabalho de aprendizagem rigoroso de técnicas de expressão literária. É este trabalho que nos permitirá falar da singularidade ou originalidade de um estilo.» (Ceia, 2016). Pensamos que aqui também o escritor sofre influências, apesar de procurar a sua marca própria. Ruy Bello, a propósito da poesia, mas que poderemos aplicar a qualquer escritor, refere que «O poeta, além de o ser por vocação, é também uma grande máquina de viver e de ler e de se cultivar e ao mais pequeno segmento de escrita imola os seus dias e os livros que leu, os filmes que viu, as peças a que assistiu» (Bello, 1984: 246).

Numa primeira impressão de leitura, detetem-se influências do estilo de Saramago, nomeadamente no uso de uma linguagem oralizante, assim como no desvio às normas no que respeita à pontuação, todavia aqui também residindo a originalidade do autor. A título de exemplo, referimos o facto de os diálogos virem destacados entre aspas, seguidos dos verbos declarativos, os quais estão separados por vírgulas ou, além das aspas, o autor faz parágrafo: «Um miúdo grita” Mãe. Olhe!” e, precisamente a mesmo tempo, o guindaste lá ao fundo começa a mexer-se.» (Pires, 2004: 47); «” O vinho?” pergunta o Doutor Rosas» (*idem*, 2011:63). A hibridez da linguagem reflete-se também na coloquialidade, como já referimos, com o recurso a onomatopeias, a palavras/expressões comuns e chocantes, mas também no uso de uma linguagem mais cuidada. Realce, também, para as repetições anafóricas que, no contexto, produzem sonoridades e, mais uma vez, rapidez<sup>78</sup>. A palavra literária mostra-se, deste modo, fecundada pelo quotidiano.

Estas técnicas, assumidamente subversivas da norma, imprimem sempre um ritmo rápido à ação, para além das poucas descrições e predomínio da narração que se

---

<sup>78</sup> Não apresentamos muitos exemplos neste capítulo ou evitámo-los, uma vez que já o fizemos em capítulos anteriores.

desenvolve rapidamente, constituindo a marca da linguagem cinematográfica de Jacinto Lucas Pires, que assume bastante relevância no discurso literário contemporâneo.

No que diz respeito à caracterização ou composição das personagens, também já vimos que as técnicas utilizadas no seu retrato são aquelas que evidenciam o aparecimento e desenvolvimento dos meios audiovisuais. Ou seja, não temos uma descrição pormenorizada dos traços físicos duma personagem, à maneira dos realistas do séc. XIX, até porque «A caracterização da moderna personagem de ficção faz-se noutro plano, de maneira diferente e de diferentes maneiras, mas, como dominante do «método», faz-se sempre com a legenda: *é personagem.*» (Eminescu, 1983: 53). Quer isto dizer que a personagem não tem de se confundir com a pessoa e a ficção não é a realidade, embora em Jacinto Lucas Pires reflita a mesma. Ora, como já explanado em capítulos anteriores, a caracterização das personagens faz-se através de várias estratégias narrativas, mas geralmente ela aparece disseminada, fragmentada, com algumas exceções nas narrativas breves.

Na verdade, o que sobressai nas narrativas breves é uma imensa galeria de personagens, umas mais pitorescas do que outras, da quotidiana vida lisboeta, desenhadas em dois traços, mas transbordantes de ironia e realismo, como a rapariga apaixonada e abandonada com uma gravidez, em «Sombra e Luz» (Pires, 2008: 21), o árbitro que sonha arbitrar uma final, em «Comédia com final feliz» (*ibidem*:85), o futebolista Júlio Cristo que ganha fama, em «Tudo e mais alguma coisa» (*ibidem*: 149) ou, ainda, a mulher trabalhadora e solitária, em «A mulher parada», (*ibidem*: 79). Nas narrativas longas, a caracterização física é praticamente inexistente e nestas o carácter disseminado das personagens ainda é mais vincado. A título de exemplo, referimos a personagem Américo, da narrativa *O Verdadeiro ator*, que, do ponto de vista do retrato físico, só lhe sabemos a idade ou na narrativa *O Sol*, as personagens são descritas com traços muito generalistas («bonita»).

Com efeito, Jacinto Lucas Pires é um autor do seu tempo e encarna o espírito da modernidade com a sua individualidade e quisemo-lo mostrar neste capítulo, pelo que estamos de acordo com Carlos Reis, quando refere que:

A tentativa de encontrar afinidades, recorrências e linhas de força dominantes numa produção ficcional como a que está aqui a ser caracterizada não deve ignorar a diversidade de temas e de procedimentos narrativos que caracterizam um tempo literário em aberto, com todas as limitações valorativas que isso implica. Para além disso, não podemos ignorar que algumas das

mais interessantes tendências da ficção portuguesa contemporânea devem muito a um diálogo ativo com o presente histórico de fraturas, conflitos e desencantos a que o último quartel do século XX deu lugar. (Reis, 2004: 28)

## Conclusão

No final deste caminho crítico, torna-se pertinente reiterar que a análise das várias personagens que realizamos partiu de uma perspetiva integradora e múltipla dos vários modelos e teorias sobre a atual conceção e definição de personagens. As personagens das narrativas de Jacinto Lucas Pires respiram os tempos de hoje, movem-se numa relação íntima com a cidade e têm de ser compreendidas à luz da ideologia e da época do autor, do género em que se inserem e, sobretudo, das estratégias utilizadas na sua construção.

Na coletânea de contos do escritor, *Assobiar em Público*, as temáticas são variadas, assim como as personagens, mas sobressai o árido prosaísmo do quotidiano desencantado em que vivem, que percorre toda a sua obra ficcional. São personagens configuradas de acordo com a economia e a urgência da narrativa curta, cujo retrato físico é generalista, ao contrário do psicológico, que se vai compondo pela voz da própria personagem, através do recurso ao monólogo, ao discurso indireto livre ou ao diálogo, mas de forma fragmentada, o que estimula a imaginação do leitor que é convocado frequentemente para a narração, pelo que a barreira entre o mundo ficcional e real se esbate. São personagens que representam as vulnerabilidades do ser humano no espaço citadino, configuradas, quase sempre, com a ironia e o olhar crítico do autor.

Nas narrativas longas, *Do Sol e O verdadeiro ator*, há uma diferença substancial da primeira, editada em 2004, para a segunda, editada em 2011, no que se refere à configuração da personagem. Na primeira, as personagens são concebidas para representarem um quotidiano citadino, imbuídas de simbolismo e inseridas numa sintaxe narrativa complexa e fragmentada; na segunda, há uma personagem que se destaca, explícita no título, que é concebida pelo autor para procurar o seu verdadeiro eu, com preocupações bem mais existencialistas.

Quer nas narrativas curtas quer nas longas, as estratégias de construção das personagens são muito similares e a variação depende, em grande parte, da brevidade ou não da narração. De facto, são personagens que, por vezes, se confundem com pessoas devido à trivialidade da sua representação e simbolismo, isto é, são o reflexo do quotidiano urbano em que nos movemos hoje, caracterizadas por um olhar ostensivamente crítico, irónico e sarcástico pelo autor.

Na nossa perspectiva, a obra de Jacinto Lucas Pires é, claramente, resultado de várias influências, nomeadamente, do seu tempo histórico (no sentido lato). Porém, o que ressalta a um leitor que pela primeira vez contacta com a sua ficção, em concreto com as narrativas analisadas, é a sua individualidade e criatividade, do ponto de vista do estilo, com a fuga à norma no que concerne à pontuação, com as marcas de oralidade, com uma linguagem provocatória, jocosa e chocante, por vezes, mas também sublime. Também salientamos o facto de estas marcas serem uma característica da época, designada de moderna. No entanto, o autor consegue singularizar-se na escrita «cinematográfica», porque em traços largos desenvolve rapidamente uma história, para além de expressar modelarmente o tempo presente e a espuma dos dias sem história.

Apesar de as temáticas se diferenciarem, há um aspeto que não mudou na obra do autor: a sua atenção ao quotidiano e ao trivial, aos problemas do mundo e a sua interrogação sobre o mesmo, com uma predileção pela realidade grotesca. Em suma, as narrativas que constituíram o *corpus* de análise refletem o estilo peculiar do autor, resultantes das influências de várias origens e da personalidade própria de Jacinto Lucas Pires. O seu realismo não exclui o onírico e o surreal, mesclado numa linguagem coloquial, satírica e irónica. O interesse pela política e pelos aspetos sociais aproximam-no de um novo realismo, atento e comprometido com a realidade.

Na nossa opinião, Jacinto Lucas Pires impõe-se como um escritor da nova ficção contemporânea, pouco valorizado pelo grande público, talvez por não ter a sustentá-la a imprescindível moderna máquina publicitária, a começar pela pequena editora com quem se relaciona. Por isso, a análise que fizemos foi um risco, pois comprometemo-nos na realização de um juízo de valor sobre um escritor da atualidade.

Para concluir, são efetivamente as personagens, pessoas que vivem na escrita do autor, que fazem a ancoragem de uma história, que representam uma variedade de tipos da sociedade contemporânea e que deleitam os leitores.

# Bibliografia

## 1. Bibliografia Ativa

PIRES, Lucas (2004), *Do sol*. Lisboa, Cotovia.

\_\_\_\_\_ (2008), *Assobiar em público*, Lisboa, Cotovia.

\_\_\_\_\_ (2011), *O Verdadeiro Ator*, Lisboa, Cotovia.

## 2. Bibliografia passiva

COSTA, Tiago Bartolomeu, “A vida todos os dias e um bocadinho mais”, disponível em: <https://www.publico.pt/2011/06/24/jornal/a-vida-todos-os-dias-e-um-bocadinho-mais-22319711> [acesso em fevereiro, 28 de 2017]

“Jacinto Lucas Pires no Café com Letras”, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=630&v=bma\\_Yi8Q7Jk](https://www.youtube.com/watch?time_continue=630&v=bma_Yi8Q7Jk) [acesso em janeiro, 25 de 2018].

“Jacinto Lucas Pires vence Grande Prémio de Literatura DST” (2013), disponível em: <http://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/jacinto-lucas-pires-vence-grande-premio-de-literatura-dst> [acesso em janeiro, 2 de 2017].

“Entrevista a Jacinto Lucas Pires” (2011), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Za1cbjNoMwg> [acesso em janeiro, 25 de 2018].

“Conversas com Jacinto Lucas Pires”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qWTxJZjH0w4> [acesso em julho, 8 de 2017].

<https://escritores.online/livros/assobiar-em-publico/> [acesso em fevereiro, 12 de 2017].

## 3. Bibliografia teórica

ACHARD-BAYLE, Guy (1996), “La désignation des personnages de fiction”, *Poétique*, nº107, pp.333-351.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1982), *Teoria da Literatura*, 4ª edição, Coimbra, Livraria Almedina.

- ALMERIA, Luís Beltrán (1997), *El Cuento como Género Literario, Teoría e Interpretación del Cuento*, Eds. Peter Fröhlicher e Georges Guntert, Berlim, Peter Lang.
- AMOSSY, Ruth (1984), “Stereotypes and representation in fiction”, in *Poetics Today*, vol. 5, nº4, pp.689-700
- ARNAUT, Ana Paula (2002), *Post-modernismo no romance português contemporâneo, Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina.
- \_\_\_\_\_, (2010), “Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo”, *Via Atlântica*, nº17, pp.129-139.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2001), *Teoría General del Personaje*, Madrid, Asociación Española de Eslavistas, Heraclea.
- BARTHES, Roland (1966), “Introduction à L’analyse Strutturale des Récits”, in *Communications*, nº8, pp.1-27, Editions du Seuil, Paris,
- \_\_\_\_\_, (1964), *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil.
- BELO, Ruy, *Obra poética* (1984), vol.3, Lisboa, Presença.
- BONHEIM, H. (1982), *The Narrative Modes. Techniques of the short story*, Cambridge, D.S.Brewer.
- BROMBERT, Victor (1999), *In Praise of Antiheroes. Figures and Themes in Modern European Literature (1830-1980)*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- BRAIT, Beth (2006), *A Personagem*, São Paulo, Ática, 8ª edição.
- CALATRAVA, José R. Valles (2008), *Teoría de la Narrativa. Una Perspectiva Sistemática*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- CANDIDO, António et alii (1981), *A Personagem de Ficção*, Coleção *Debates*, S.Paulo, Editora Perspectiva.
- COVIZZI, Lenira Marques (1978), *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, São Paulo, Ática.
- CUNHA, Mónica (2004), *Sucessos na Literatura. Regras, receitas e surpresas na literatura portuguesa contemporânea*, tese de Mestrado em Teoria da Literatura, pela Universidade de Lisboa.
- DAICHES, David (1967), *Posições da Crítica em Face da Literatura*, Coimbra, editora Livraria Académica.

- DOMINGUEZ, Antonio Garrido (2000), *El Texto Narrativo, Teoria de La Literatura y Literatura Comparada*, Madrid, Editorial Sintesis.
- ECO, Umberto (2012), “*Algumas afirmações sobre personagens ficcionais*”. *Confissões de um jovem escritor. Conferências Richard Ellmann sobre Literatura Moderna*, Lisboa, Livros Horizonte.
- EDER, Jens, et alii (2010), *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Berlin, Walter de Gruyter.
- EMINESCU, Roxana (1983), *Novas Coordenadas no Romance Português*, Lisboa, Biblioteca Breve.
- FERRAZ, Maria de Lourdes (2002), *Dicionário das Personagens da Novela Camiliana*, Lisboa, Caminho.
- FOSTER, Edward Morgan (1927), *Aspects of the novel*, New York, Brace and World.
- GENETTE, Gerard (2004), *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_, (1980), *Narrative Discourse: An Essay in Method*, New York, Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_, (1991), *Fiction et Diction*, Paris, Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_, Gerard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- GREIMAS, A. Julius (1966), *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse.
- HAMON, Philippe (1976), “Para um estatuto semiológico da personagem”, in *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Arcádia.
- HUTCHEON, Linda (1999), *Poética do Pós-Modernismo*, Rio de Janeiro, Imago.
- IEHL, Dominique (1993), “Le Grotesque, ambivalence, indeterminación”, in *Les Cahiers du Cerli*, nº3, Automne, pp.11-18.
- INGARDEN, Roman (1973), *A Obra de Arte Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- JANNIDIS, Fotis (2009), *Handbook of Narratology*, Berlim, Walter de Gruyter.
- JOUVE, Vincent (2008), *L' Effet-Personnage dans le Roman*, Paris, PUF.
- KEATING, Eduarda et alii (2014), *Mutações do Conto nas Sociedades Contemporâneas*, Coleção Hespérides, nº33, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

- KRIPKE, Saul (1999), *La Logique des Noms Propres*, (traduit de l'américain par Pierre Jacob et François Recanati), Paris, Coll. «Propositions».
- MAYORAL, Marina (1990), *El Personaje Novelesco*, Madrid, Ediciones Cátedra/Ministério de Cultura.
- MARGOLIN, Uri (2005), "Character", in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* by D. Herman; M. Jahn; Marie-Laurie Ryan, London/New York, Routledge.
- MARTINS, José Cândido Oliveira (2015), "A Palavra Literária como Discurso Comprometido", in *revista do Núcleo de Estudos da Literatura Portuguesa e Africana da UCP*, vol.7, nº 14, 1º semestre, abril.
- MELO, João de (2002), *Antologia do Conto Português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- PAREDES, Juan Salvador Núñez, (1986) *Algunos Aspectos del Cuento Literario: Contribución al Estudio de su Estructura*, Granada, Universidade de Granada.
- PEREIRA, Paulo J. Silva (2001), "Personagem", In *Biblos*, Lisboa, Verbo, v. 4, p. 83-89.
- PETROV, Petar (2014), "A Condição Pós-Moderna em questão: Ensaio Sobre a Cegueira e Ensaio Sobre a Lucidez", in *Revista GuaviraLetras*, nº18, pp.207-209.
- REAL, Miguel (2012), *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*, Lisboa, Editorial Caminho.
- REIS, Carlos (2005), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. IX, Lisboa, Verbo.
- \_\_\_\_\_, (2004), "A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim de século", in *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 8, nº15, pp. 15-45.
- \_\_\_\_\_, (2006), *Figuras da Ficção*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa.
- \_\_\_\_\_, (2009), *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina.
- \_\_\_\_\_, (2015), *Pessoas de Livro. Estudos sobre a personagem*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- \_\_\_\_\_ e LOPES, Ana Cristina M. (2011), *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Coimbra, Almedina.
- SIMÕES, Gaspar (2004), *Crítica IV*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2ª edição.

- TODOROV, Tzvetan (1966), “Les Personnages et leurs Rapports”, *Communications*, 8.
- \_\_\_\_\_ e Ducrot O. (1972), *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1984), *Literatura e realidade – Que é o realismo?*, Lisboa, Publicações D. Quixote.
- TOMACHEVSKI, Boris (1982), “Fábula y Trama”, in *Teoria da literatura*, Madrid, Akal Editor.
- TORRES RIVAS, Inmaculada (2004), *Rosa Montero, Estudio del Personaje en la Novela*, Málaga, Universidad de Málaga.
- VIEIRA, Cristina da Costa (2008), *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, Lisboa, Colibri.
- VILLANUEVA, Dario (coordenador) et alii (1994), *Curso de Teoría de la literatura*, Madrid, Taurus Ediciones.
- WATTS, Nigel (1996), *Writing a novel and getting published*, London, Hodder and Stoughton.
- WELLEK, René, WARREN, Austin (1976), *Teoria da Literatura*, 3ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América.
- ZILBERMAN, Regina (1998), “A Permanência do Neo-Realismo e a Polifonia Narrativa em O Delfim”, de José Cardoso Pires, in *Europa e Cultura - Seminário Internacional*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

#### **4. Webgrafia diversa**

- CALAZANS, Selma, “Grotesco”, E-Dicionário de Termos Literários, Coord. De Carlos Ceia, disponível em : <http://edtl.fcsh.unl.pt/> [acesso em julho, 25 de 2017].
- CASTRO, Maria Guilhermina, “Narrativa e criação de personagem: Um estudo empírico”, disponível em:  
[https://www.researchgate.net/publication/266388209\\_Narrativa\\_e\\_criacao\\_de\\_p\\_ersonagem\\_Um\\_estudo\\_empirico](https://www.researchgate.net/publication/266388209_Narrativa_e_criacao_de_p_ersonagem_Um_estudo_empirico) [acesso em dezembro, 30 de 2017].
- CEIA, Carlos, “Metalepse”, E-Dicionário de Termos Literários, Coord. De Carlos Ceia, disponível em : <http://edtl.fcsh.unl.pt/> [acesso em outubro, 18 de 2017].

MIGUEL, Rute, “Personagem”, E-Dicionário de Termos Literários, Coord. De Carlos Ceia, disponível em : <http://edtl.fcsh.unl.pt/> [acesso em julho, 16 de 2017].

REIS, Carlos, “Figuras da Ficção”, disponível em:  
<https://figurasdaficcao.wordpress.com/category/estudos-narrativos/> [acesso em dezembro, 20 de 2016].

“Jacinto Lucas Pires lança segundo romance”, disponível em:  
<http://www.dnoticias.pt/hemeroteca/165330-jacinto-lucas-pires-lanca-segundo-romance-FNDN165330#> [acesso em outubro, 20 de 2016].

“Entrevistas a escritores”, disponível em:  
[http://www.livroseleituras.com/web/index.php?option=com\\_content&view=article&id=953:jacinto-lucas-pires-qnao-concebo-uma-escrita-de-hoje-sem-um-minimo-de-lcinemarq&catid=64:escritores&Itemid=175](http://www.livroseleituras.com/web/index.php?option=com_content&view=article&id=953:jacinto-lucas-pires-qnao-concebo-uma-escrita-de-hoje-sem-um-minimo-de-lcinemarq&catid=64:escritores&Itemid=175) [acesso em março, 20 de 2017].