

# Letras & Letras



PORTE  
PAGO

ano IV n.º 45 17 abril 1991

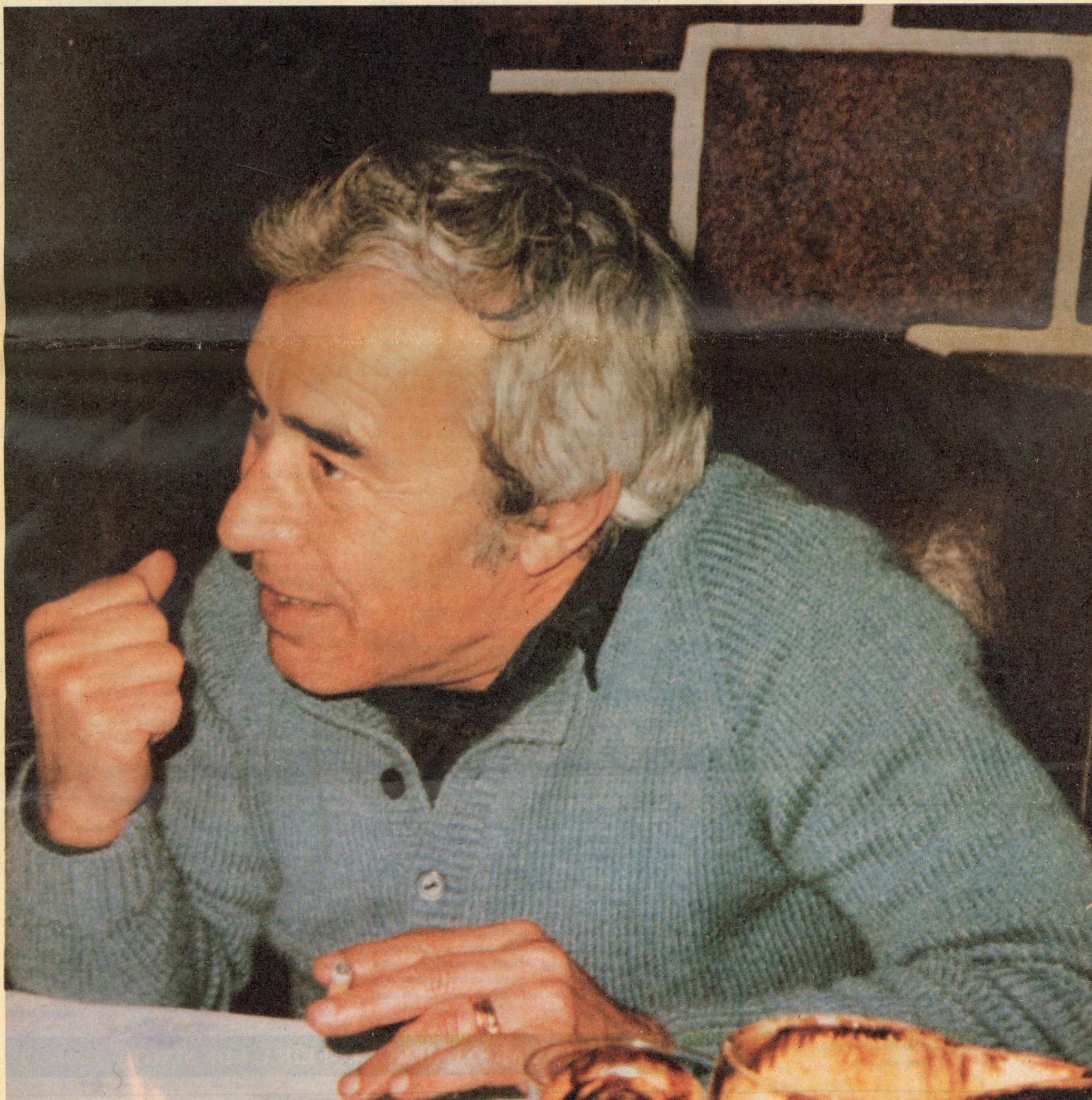
director: joaquim matos

bimensal 150\$00

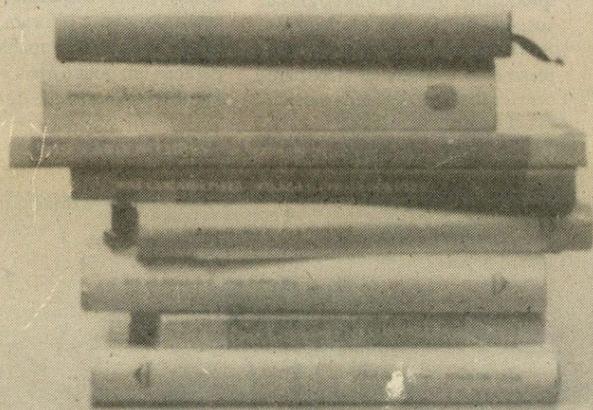
**Buondi**  
café

## dossier josé cardoso pires

análises, depoimentos e entrevista inédita



Um contador de histórias



## A gostosa obrigação de ler

José Cardoso Pires

Isabel Pires de Lima

**D**e José Cardoso Pires oferece-se-me dizer o rigor e a contenção da sua escrita. Trabalho de artífice da palavra e da arquitectura narrativa, olhar perspicaz e força criativa nele se aliam propiciando a emergência de um escritor que entrecruza a espessura psicológica das personagens criadas e a densidade das atmosferas evocadas com a complexidade e a subtilidade na construção narrativa.

Nos seus romances e contos, reconheço traços que a obra de arte de primeira grandeza incorpora: a simplicidade complexa e a ambiguidade irónica, ambas geradoras de renovados sentidos e múltiplas coerências.

Os seus livros são, por isto e pela sua eficaz capacidade de representar e incorporar a História, leitura imprescindível para conhecermos certas facetas da realidade e da cultura portuguesa das últimas quatro décadas, cujo clima ele capta de forma exímia. Lembremos apenas *O Anjo Ancorado*, *O Delfim* ou *A Balada da Praia dos Cães*.

Lê-lo é um prazer, relê-lo um prazer renovado. Uma gostosa obrigação aguardar os seus livros.

## Biobibliografia

### Biografia

1925. Nasceu em São João do Peso, Castelo Branco, filho do oficial de Marinha José António Neves e de Maria Sofia Cardoso Pires Neves.

1935-1944. Estudos secundários no Liceu Camões e frequência de Matemáticas Superiores na Faculdade de Ciências de Lisboa, sem todavia concluir o curso. Colabora na página literária do jornal «O Globo» e publica comentários de leitura na revista «Afinidades» do Instituto Francês de Lisboa.

1945-1946. Alista-se na Marinha Mercante como praticante de piloto sem curso, actividade que abandona compulsivamente, «suspeito de indisciplina e detido em viagem do navio Niassa» (cf. auto da Capitania do Porto de Lisboa, de 2.2.46). Primeiro texto publicado em volume — o conto *Salão de Vintém* (in *Bloco*, antologia de jovens universitários).

1949. Publicação de *Os Caminheiros e Outros Contos* (em edição do autor com chancela da editora Centro Bibliográfico). Redactor e depois chefe de redacção da revista feminina «Eva». Com Victor Palla funda a colecção de bolso *Os Livros das Três Abelhas* e traduz *Morte de um Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller. Tradução de *O Pão da Mentira* (No Pockets in a Shroud) de Horace McCoy.

1953. Morte do irmão num acidente de aviação em cumprimento do serviço militar. Dez anos mais tarde, Cardoso Pires dedicar-lhe-á «in memoriam» o romance *O Hóspede de Job* «como protesto contra a guerra fria e a colonização militar» (entrev. «Vida Mundial», 7.12.74).

1954. Primeiro original publicado no estrangeiro. *The Outsiders* (o conto *Os Caminheiros*, extraído do volume do mesmo título) nº 11 da revista «Argosy», Londres. Dirige as Edições Artísticas Folio onde Aquilino Ribeiro publica *O Retrato de Camilo*, com litografias de Júlio Pomar e Carlos Botelho, e as traduções de *D. Quixote* e *Novelas Exemplares*, ilustradas por João Abel Manta. Na mesma editora, a colecção «Teatro de Vanguarda» que revela em Portugal obras de Beckett, Faulkner e Maiakovski.

1959. Estágio na revista «Época» de Milão, com vistas à publicação de um semanário que a Censura impediria de sair. A empresa editora lança então a revista «Almanaque» cuja redacção, coordenada por Cardoso Pires, é constituída por Luís Sítua Monteiro, Alexandre O'Neill, Vasco Pulido Valente, Augusto Abelaira e José Cutileiro. «O programa da revista era simples: ridicularizar os provincianismos, cosmopolitizados ou não, sacudir os bonzos contentinhos e demonstrar que a austeridade é a capa do medo e da falta de imaginação» — JCP, entrev. «O Século Ilustrado», 6.6.75. Breve exílio em Paris e no Brasil.

1961. De regresso a Portugal, retoma a direcção de «Almanaque». Membro da direcção da Sociedade Portuguesa de Escritores, presidida por Jaime Cortesão.

1963. Delegado ao Encontro (clandestino) de Escritores Peninsulares realizado em Barcelona. Primeiro romance publicado no estrangeiro: *L'ospite di Giobbe* (*O Hóspede de Job*) Lerici Editori, Milão.

1964. Prémio Camilo Castelo Branco atribuído a *O Hóspede de Job*.

1965. Estreia de *O Render dos Heróis* no Teatro Império de Lisboa, com encenação de Fernando Gusmão; interpretações de Carmen Dolores, Rui de Carvalho, Morais e Castro e Rogério Paulo; música de Carlos Paredes.

1966. Com Alçada Baptista, Miller Guerra, Lindley Cintra, Joel Serrão, José-Augusto França, Nuno Bragança e Nuno Teotónio Pereira, constitui o núcleo português da «Association Internationale pour la Liberté de la Culture».

1967. Publicação no «Diário Popular» das crónicas *Os Lugares-Comuns*. Funda e orienta «& etc.», «magazine das letras, das artes e do espectáculo» do «Jornal do Fundão» coordenado por Victor Silva Tavares.

1968. Ainda com a assistência de Victor Silva Tavares, dirige o «Suplemento Literário» (nova fase) do «Diário de Lisboa» e, meses depois, o suplemento «A Mosca», do mesmo jornal.

1969-71. Lecciona Literatura Portuguesa e Brasileira no King's College da Universidade de Londres. Colaborações eventuais na BBC. Entrega à revista «Index» o original do ensaio *Técnica do Golpe de Censura*. Primeira redacção de *Dinossauro Excelentíssimo*.

1972. De regresso a Portugal, publica *Dinossauro Excelentíssimo*. O ensaio *Técnica do Golpe de Censura* é simultaneamente editado em Londres («Index») e em Paris («Esprit»); a versão original só sairá em Portugal depois da Revolução de 25 de Abril, incluída em *E Agora, José?* (Moraes Editores, Lisboa, 1977).

1974. «Cerca de mil pessoas assistiram ao encontro cultural que sublinhou o aniversário do «Jornal do Fundão». Um romancista, José Cardoso Pires, um poeta, Eugénio de Andrade e um pintor, Cargaleiro, foram exaustivamente analisados e proclamados testemunhas de um certo tempo português.» — «Diário de Lisboa», 29.1.74. Após a queda da Ditadura interessa-se por analisar «o submundo da polícia política e o tecido psicológico da sua identificação como corpo de terror» (entrev. «Vida Mundial», 7.12.74). O drama *Corpo-Delito na Sala de Espelhos*, levada à cena seis anos mais tarde, baseia-se nessa experiência. Director-adjunto do «Diário de Lisboa».

1975. *Sete Parágrafos Sobre a Liberdade*, texto apresentado no XXV Festival na Cidade de Berlim, RFA, e editado pela Damnit Verlag, de Munique, e por «Neu Deutsch Literatur», de Berlim Leste. Vereador da Câmara Municipal de Lisboa.

1978-79. Vive em Londres como resident-writer da Universidade. Estreia, em Lisboa, no Teatro Aberto, da peça *Corpo-Delito na Sala de Espelhos*; direcção de Fernando Gusmão, interpretações de Lia Gama, Mário Jacques, Rui Mendes, Morais e Castro e António Montez; coreografia de Vasco Wellenkamp e Lucia Lozano.

1980. *Apocalipse 2* — reportagem sobre o Vietname para as revistas «Triunfo», de Madrid, e «Hoy», do México, e parcialmente publicada no «Diário de Lisboa».

# Um contador de histórias

Eduardo Lourenço

*A vertigem metafísica ou simplesmente existencial não parecem e não são próprias do particular clima psicológico e da paisagem mental de Cardoso Pires.*

*Cada vez mais consciente do fantástico quotidiano onde desde o início se enraizou, do antigo e original «contador de histórias», hoje grande romancista, José Cardoso Pires.*

## Bibliografia

*Os Caminheiros e Outros Contos:*  
1ª ed. — Centro Bibliográfico, Lisboa, 1949; capa de Júlio Pomar. (A matéria deste livro foi incluída posteriormente na colectânea de contos *Jogos de Azar*).

*Histórias de Amor:*  
1ª ed. — Ulisseia Gleba, Lda. Lisboa, 1952; capa de Victor Pafla. (Incluído posteriormente em *Jogos de Azar*, com excepção do conto *Romance com Data*).

*O Anjo Ancorado:*  
1ª ed. — Editora Ulisseia, Lisboa, 1958; capa de Sebastião Rodrigues; 3ª ed., com um estudo sobre o Autor de Alexandre Pinheiro Torres — Moraes Editores, Lisboa, 1964; ed. «Clube do Livro» — Círculo de Leitores, 1980; 7ª ed., com prefácio de Mário Dionísio — Publicações. O Jornal, Lisboa, 1984; 8ª ed., com prefácio de Antonio Tabucchi — Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990.

*O Render dos Heróis:*  
1ª ed., Editorial Gleba, Lisboa, 1960; edição especial, com ilustrações de Júlio Pomar (Edições Artísticas Fólio), Lisboa, 1960.

*Cartilha do Mariaiva:*  
Capa e arranjo gráfico de Sebastião Rodrigues; 5ª. e 6ª. ed., ilustradas por João Abel Manta — Moraes Editores, Lisboa, 1973; ed. especial com gouaches de Costa Pinheiro — Publicações Dom Quixote / Círculo de Leitores, 1989.

*Jogos de Azar:*  
1ª ed. — Editora Arcádia, Lisboa, 1963; 5ª. ed. — Publicações O Jornal, Lisboa, 1985.

*O Hóspede de Job:*  
Prémio Camilo Castelo Branco; 1ª. ed. — Editora Arcádia, 1972; ed. «Clube do Livro» — Círculo de Leitores, 1972; 7ª. ed. — Publicações O Jornal, Lisboa, 1983.

*O Delfim:*  
1ª ed. — Moraes Editores, Lisboa, 1968; ed. «Clube do Livro» — Círculo de Leitores, 1976; 10ª. ed. — Publicações Dom Quixote, 1988; ed. especial «Obras-Primas do Romance Português», com estudo introdutório de Eduardo Prado Coelho. — Círculo de Leitores, 1988; edição «Audiolivro» — Publicações Dom Quixote, 1988. Seleccionado por «La Quinzaine Littéraire» (1-8-70), «Le Monde» (31-8-70) e «L'Observateur» (Maio 71) na lista dos Melhores Romances Estrangeiros do Ano.

*Dinossauro Excelentíssimo:*  
1ª ed. — Editora Arcádia, Lisboa, 1972, com ilustrações e capa de João Abel Manta; edição «Ars bibliographica» de 15 exemplares, com manuscritos do autor e originais de João Abel Manta — Galeria 111, Lisboa, 1972; 6ª. ed. — Publicações Europa-América, Lisboa, 1974. (Esta obra foi posteriormente incluída nas colectâneas e contos *O Burro-em-Pé*, 1979, e *A República dos Corvos*, editada em 1988).

*E agora, José?:*  
1ª. ed. — Moraes Editores, Lisboa, 1977.

*Corpo-Delito na Sala de Espelhos:*  
1ª. ed. — com prefácio de Eduardo Lourenço — Moraes Editores, Lisboa, 1980.

*O Burro-em-Pé:*  
Edição ilustrada por Júlio Pomar, Moraes Editores, Lisboa, 1979; edição «Clube do Livro» — Círculo dos Leitores, 1980.

*Balada da Praia dos Cães:*  
Grande Prémio do Romance e Novela; 1ª. ed. — Publicações O Jornal, Lisboa, 1982; 13ª. ed. («livro de bolso») — Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1989. Seleccionado por «Le Sunday Times» (Londres, 7-12-66), na lista dos melhores romances estrangeiros do ano, organizadas por Alan Sillitoe.

*Alexandra Alpha:*  
Prémio Especial da Associação de Críticos Brasileiros; 1ª. ed. — Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987; ed. «Clube do Livro» — Círculo de Leitores, 1989.

## Traduções

Espanha: Editora Seix Barral e Circe Ediciones, S.A., Barcelona; Ediciones La Magrana (versão catalã). França: Éditions Gallimard, Paris. RFA: Hanser Verlag, Munique. República Democrática Alemã: Rutten & Loening, Berlim. Inglaterra/USA: J. M. Dent, Londres, e Beaufort Books, Nova Iorque. Itália: Editori Reuniti e Feltrinelli, Milão. Finlândia: Gummerus, Helsínquia. Hungria: Kossut Konyvkiad, Budapeste. URSS: Izdatiél'svo Progress, Moscovo. Checoslováquia: Odeon, Praga. Polónia: Czytelnik, Varsóvia. Bulgária: Partizdat, Sófia. Roménia: Editura Univers, Bucareste. Grécia: Stochastis, Atenas. Holanda: De Prom, Amesterdão. Brasil: Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro e Companhia das Letras, São Paulo. Cuba: Ediciones Arte y Literatura, Havana.

Nos finais dos anos quarenta, momento de diversa viragem literária, um rumor, depois exaustivamente confirmado, trazia para a praça, ainda pouco pública, o nome de um jovem e original «contador de histórias». Era um epíteto que na mesma década e com justiça servia já para Manuel de Fonseca. Que traria então de particular o autor de *Caminheiros e outros contos*, o futuro romancista de *O Delfim*? Um autor é um certo tom, uma certa maneira, um dispositivo cénico para partilhar a sua visão do real ou do irreal com os seus leitores. Qual era a tonalidade, essa marca própria de uma escrita-visão do mundo, que chamamos banalmente um estilo, no caso de Cardoso Pires? Para quem se lembra ainda da impressão que os primeiros textos de Cardoso Pires lhe deixaram esse «estilo», era uma espécie de sentimento de «anti-estilo», de narrativa marginal, menos pelo mundo que evocava que pela aparente desordem, des-estruturação do contista clássico. Qualquer coisa que relevava da poética do incontrolado, de «flash», de um tecido evocativo como que esburacado, constituído por um olhar sem interioridade, um sujeito sem omnicompreensão divina acerca dos personagens pouco heróicos dos seus contos ou longas novelas onde se encenava menos a célebre intermitência do coração ou dor dos sentimentos que a dos gestos e sobretudo das «vozes».

Tal me pareceu então a poética do contador de histórias Cardoso Pires e a ela julgo que ficou, no fundo, sempre fiel, mesmo o autor de romances de tecido mais cerrado, mais complexo, mas de algum modo mais clássico como *O Delfim* ou *Alexandre Alpha*, sem falar da *Balada da Praia dos Cães*. Na sua aparência imediata e na sua intenção sem mistérios, Cardoso Pires situa-os e pertence à linhagem dos nossos autores «realistas», paradoxalmente minoritária entre nós. O «fait-divers», insignificante, ou melhor insignificativo na perspectiva ritualizada do conto, ou simbólico como em *O Delfim* e, sobretudo, em *Alexandre Alpha*, alimenta o imaginário de Cardoso Pires. À primeira vista ele mais não faz do que explorar a sua peripécia com o máximo de cautelas, de estratagemas, de «suspense» calculado, como um caçador conhecedor das suas artes e, mais ainda, das in-

finitas manhas da sua presa vulnerável e misteriosa. Mas, reparando bem, esse «fait-divers» é ele próprio um mero pretexto, embora necessário para o seu desvio através da realidade, a exploração dela como o mais denso mistério, tão capaz de pôr à prova a perplexidade profunda senão a espécie de incoerência ontológica dos seus personagens. É talvez um vício de formação empregar para autor tão voluntariamente atento às manifestações triviais da realidade humana, como às cintilações imprevisíveis do meio quotidiano, uma terminologia tão suspeita ou tão pouco adequada. A vertigem metafísica ou simplesmente existencial não parecem e não são próprias do particu-

lhar clima psicológico e da paisagem mental de Cardoso Pires. Foi e creio que ainda é costume ver no autor do *Hóspede de Job* um dos nossos raros escritores naturalmente sintonizado com uma tradição pícaro peninsular que só de onde em onde aflorou a nossa novelística. Há alguma verdade nesta inscrição de Cardoso Pires num mundo pícaro se por isso se entende a sua simpatia, o seu conhecimento de perto, de um mundo e de gentes de estatuto social duvidoso (na óptica dos valores respeitáveis), de estilizado e ao mesmo tempo imprevisível viver, sociedade fechada na sua margem e aberta para lado ne-

engano ou do equívoco. Se não fosse tão atento e, por vezes, tão minucioso o retrato da realidade, a sua ficção intimamente esburacada, podia evocar, paradoxalmente, a sombra de Raul Brandão. Mas Cardoso Pires, se tem como ponto de fuga da sua ficção a alegoria, inscreve-a num texto alheio ao dolorismo do autor de *Humus*, no polo oposto do seu expressionismo hiper-significante na sua litania miserabilista. Cardoso Pires não é um prosador reiterativo, o glosador incansável de um mal de viver sem surpresas nem redenção. É um estilista de andamento rápido, de tiro certo no alvo de uma realidade — social, humana, íntima — que se desloca com a vertigem da luz



Cardoso Pires e Gabriel Garcia Marques. Lisboa, 1975.

Pires tem muito que ver com essa predileção por uma contra-sociedade que o ajudou a escarpelizar a boa-sociedade como variedade perversa da primeira — mas tem mais a ver com a realística apreensão da tal incoerência ontológica de cada ser humano. Dessa apreensão fez visão de escrita, originalmente não-discursiva, apta a invocar a peripécia humana num quadro que por mais empiricamente justo é uma espécie de deserto e os personagens nele como ilhas, separados dos outros ou a eles religados pelo acaso de uma confissão mutilada, de um gesto que não terá leitura senão temerária, sempre no limiar do

para quem julga reduzi-la à sua mercê mas consente deixar-se apreender em instantes mágicos, por intermitências para quem tem paciência para a escutar na sua silenciosa e imprevisível fulgurância quotidiana. Dessa escuta paciente, laboriosa, mesmo se o rasto escrito não parece conservar o traço, se foi tecendo, ao longo dos anos, a ficção, cada vez mais consciente do fantástico quotidiano onde desde o início se enraizou, do antigo e original «contador de histórias», hoje grande romancista, José Cardoso Pires.

Roma, 5 de Maio de 1989

# Revisitando José Cardoso Pires

## ou da importância dum Prefácio

Idalécio Cação

*Eis-nos perante um espaço e um tempo bem concretos, onde medra a incúria e o desânimo, onde todo o esforço se torna impotente «naquilo que o desprezo, a natureza ou as forças do mal roubam ao indivíduo, privando-o dos seus gestos úteis à comunidade».*

O meu contacto de leitor assíduo com a obra e José Cardoso Pires interrompeu-se bruscamente aquando da publicação de «Dinossauro Excelentíssimo», em 1972. Considerara então que a fábula sobre o ditador de Santa Comba só estava ao alcance dos leitores de bolsa recheada, que não da minha, e portanto eu, seu fiel e dedicado leitor que tirasse daí o sentido. Lastimaria até — entre amigos ou entre-dentes, já não me recordo ao certo — que o livro não viesse a público num volume normal da sua editora de então, sem o luxo novorriquista das ilustrações de João Abel Manta; ou seja, o autor bem poderia ter-se lembrado do público leitor que lhe esgotava apressadamente as suas obras, e esse esquecimento equivalia, portanto, a uma infidelidade e a uma ingratidão gritantes. E, pronto, como forma de protesto, cortei com o autor de «O Delfim», o que ponderado agora à distância de quase vinte anos, não deixou de ser uma birra pouco menos que impertinente e pueril. Só muito mais tarde — e dando o dito por não dito —, me volto a encontrar com o escritor na sua «República dos Corvos», que acabo de ler, e onde por coincidência, mas sem o saber de antemão, se inclui o livro que dera origem ao dissídio. Portanto, o Cardoso Pires da «Balada das Praia dos Cães» e da «Alexandra Alpha», nomeadamente, nada tem a ver com as breves considerações que a seguir se apresentam, como é óbvio.

Feita esta advertência, e tendo em conta o conhecimento lacunar do autor em questão, a génese deste apontamento situa-se no prefácio que o próprio José Cardoso Pires escreveu em 1963 para os seus contos de «Jogos de Azar», prefácio esse que me parece uma referência fundamental para o conhecimento da sua obra e do universo em que ela radica. Símbolo ou alegoria, aquela «charrua entre os corvos» está por detrás de todas as suas ficções, desde os contos iniciais de «Os Caminheiros e Outros Contos» até ao romance exemplar que é «O

Delfim», esse «livro redondo como uma esfera de aço cravada de puas», no dizer de Mário Sacramento. Eis-nos perante um espaço e um tempo bem concretos, onde medram a incúria e o desânimo, onde todo o esforço se torna impotente «naquilo que o desprezo, a natureza ou as forças do mal roubam ao indivíduo, privando-o dos seus gestos úteis à comunidade». Isto é, está-se num país de fome(s) e de exaustões onde apodrecem as charruas, mas onde, numa fase larvar já adiantada, cresce a hora para a redenção que vai durar ainda uma década.

Afirma-se no mesmo prefácio, e muito significativamente, que «a fome não é apenas um problema de sobrevivência, é uma questão de impossibilidade do exercício das capacidades do homem e do seu rendimento total». Efectivamente, por esse tempo, os camponeses que deixavam apodrecer as charruas em qualquer areal das Algameiras ou da Gândara são os mesmos que, à vista daquela impossibilidade, debandam aos magotes para outros países, procurando na emigração a via para o exercício das suas capacidades. E José Cardoso Pires esclarece que «a charrua lançada aos corvos é um exemplo da amputação do homem, um testemunho de certa destruição que se exerce, não imediatamente sobre ele, criatura física, mas sobre os instrumentos que o rodeiam, sobre os gestos e sobre as manifestações de actividade que o tornam utilizável como homem. E isso é uma outra espécie de fome, uma outra destruição».

O panorama de abandono e desolação para que nos remete o prefácio de «Jogos de Azar» traz-nos à memória uma outra leitura similar que, do mesmo espaço mas numa outra época, nos faz o notável humanista Nicolau Cleonardo quando, escrevendo ao seu mestre e amigo Látono, refere, por exemplo, que «a agricultura arrasta-se miseravelmente, o seu atraso e definhamento serão tão grandes que Portugal pode servir de termo de comparação aos países em que ela se acha mais abandonada». Só que, a uma distância de

400 anos, são diferentes os contextos em que se insere a mesma realidade no que respeita à estagnação da nossa agricultura. Mas não deixa de ser curioso referir como coincidem por detrás da decadência comum duas instituições de negregada memória como a inquisição e a ditadura salazarista. Uma coisa, porém, mudou radicalmente em relação ao labéu com que o humanista flamengo fustigava os portugueses de então, desde afirmar que «todo o trabalho lhes repugna» até garantir que «exercer uma profissão útil, tem-se como vergonha em Portugal». Hoje os tempos são outros, como se comprova à saciedade da alta cotação que os portugueses têm vindo a alcançar em todos os mercados internacionais de trabalho.

Regressemos, entretanto, à

quem, vindo do neo-realismo, contra ele se insurge dum modo tão original.

Quem são estes caminheiros e estes desocupados? As expressões são ambas de José Cardoso Pires, que define os segundos como «criaturas privadas de meios de realização», mas que, num plano dialéctico, poderão — digo eu — englobar aqueles a quem o desafogo económico e a ociosidade conferem um alto grau de insensibilidade e de desumanização, o que é uma forma mais angustiante de não realização. Estão neste caso João e Guida Sampaio, d'«O Anjo Acorado», que bocejam os seus ócios e os sinais exteriores de riqueza face a um panorama de desolação e miséria que é a aldeia que atravessam logo no início da novela; estão neste caso, sobretudo, O Engenheiro e maria das

*Caminheiros são antes de mais Cigarra e o seu guia-patrão António Grácio («Jogos de Azar»), titulando significativamente um dos mais extraordinários contos da nossa literatura contemporânea.*

nobras de quase transumância. Caminheiros são antes de mais Cigarra e o seu guia-patrão António Grácio («Jogos de Azar»), titulando significativamente um dos mais extraordinários contos da nossa literatura contemporânea; o velho do perdigoto e o miúdo de São Romão («O Anjo Acorado»); João Portela e o tio Anibal («O Hospede de Job»); o cauteleiro e o Batedor («O Delfim»), ainda que não nos surjam em acção, formigando como os precedentes. Os caminheiros assumem-se por vezes como casos extremos de alienação — Cigarra, sobretudo; outras vezes, não passam de meros figurantes, compondo um determinado espaço social, mas que prefiguram sempre um elemento fundamental para a caracterização duma atmosfera ou duma mentalidade, como é o caso dos outros caminheiros.

E se a luta pela vida impõe aos caminheiros o único meio natural de locomoção de que dispõem — e nem sempre, como é o caso de João Portela quando fica com a perna desfeita — não deixa de ser amargamente curioso que os desocupados a que nos referimos se sirvam dos seus potentes automóveis não só para distraírem os seus ócios e imporem a sua marca de classe, mas também para deslumbrarem e/ou assustarem aqueles que de seu pouco ou nada possuem:

«Os dois, estrada fora, um de viola à bandoleira, o outro de casaco no braço, faziam um par solitário atravessando a estrada» (Os Caminheiros, «Jogos de Azar»); «Andava naquelas paragens um velho muito velho que corria atrás dum perdigoto sem conseguir deitar-lhe à mão» («O Anjo Acorado»); «Estes que vão ali, um rapaz e um velho, deixaram Cimadas há cerca de três dias (...). Saltaram às estradas, acenando aso viajantes com um tordo mirrado, uma lebre, o que fosse» («O Hospede de Job»).

Ou:

«Mãe, irmã, vizinhas e tendeiro, não houve quem não ficasse atordoado, como se o automóvel, ao passar, lhes tivesse

aberto o chão debaixo dos pés» («O Anjo Acorado»); «O largo ficou a tremer, o Jaguar transformou-se num ronco que já passou a aldeia, que já se perdeu na estrada e uiva pela serra acima, a devorar curvas sobre curvas até mergulhar no pinhal e deter-se a meia encosta sobre a lagoa» («O Delfim»).

É neste espaço de fome e desolação, que a charrua abandonada tão bem simboliza, que mais se acentua o contraste entre caminheiros e desocupados, conferindo ao país real que José Cardoso Pires nos apresenta uma visão quase dantesca, mas não menos verdadeira e autêntica. Leitura dum presente imediato, é certo, mas cujas vicissitudes já vêm também dum tempo mais distante, representado na peça «O Render dos Heróis» e na «Cartilha do Marialva», qualquer destes livros indispensáveis à interpretação da obra de ficção do autor. E se o último define «o antilibertino português, privilegiado em nome da razão de Casa e Sangue» — os casos de João («O Anjo Acorado») e de O Engenheiro («O Delfim») são paradigmáticos —, já a peça de teatro, estabelecendo uma ponte com «O Hospede de Job» no que respeita a uma certa forma de submissão ao estrangeiro, não deixa contudo, e em contraponto, de nos apresentar os mesmos caminheiros e os mesmos famintos de toda a obra romanesca do autor. O que é, afinal, a figuração dum espaço e dum tempo de subdesenvolvimento, que são uma constante na temática de Cardoso Pires. Subdesenvolvimento que tanto surpreendemos travestido do grotesco, do irracional e do dramático, como na voz do Doutor Silveira quando, exprimindo a tendência macrocefálica que ainda hoje nos condiciona, garante ao Coronel Matamundos que «a História faz-se em Lisboa, senhor oficial» («O Render dos Heróis»). O que não deixa de ser um escalracho, responsável também pela tal «charrua entre os corvos».



realidade espaço-temporal em que decorrem não apenas os contos mas também as outras ficções de Cardoso Pires. Nela perpassam caminheiros e desocupados em planos antitéticos bem definidos, que simbolizam duma forma inesperada para a época uma realidade por demais conhecida, mas até então estereotipada na sua representação literária. E esta não será a virtude menor de

Mercês («O Delfim»), que no seu couro da Gafeira — aldeia espectral e maldita — gastam o tempo tecendo os fios dum crime, cujas pontas nem mesmo o Senhor Escritor consegue deslindar.

Quanto aos caminheiros, eles situam-se no pólo oposto, e para garantirem um mínimo de subsistência socorrem-se da errância dos seus passos, palmilhando a via sacra dos deserdados, em ma-

Muitos têm sido os que aduzem, neste romance de José Cardoso Pires, uma espécie de «ajuste de contas» com a sua geração.

# Alexandra Alpha

## Um romance crepuscular

Ramiro Teixeira

Como todos os escritores, José Cardoso Pires não foge à caracterização das suas personagens com diversificadas doses da sua própria personalidade e experiência de vida. Estamos em crer, todavia, que esta dose de si próprio jamais foi relatada com a intensidade que vislumbramos em «Alexandra Alpha», apesar de tal asserção não ser objectivamente identificável no percurso das quase 500 páginas de texto. A aparente dicotomia do que aqui expressamos se explica pelo facto de José Cardoso Pires ter concebido este romance, melhor, as suas personagens, através de múltiplas pulverizações de figuras e factos que foram do seu conhecimento directo, o que permite ao cidadão/leitor activo descodificar algumas delas. Em qualquer caso, à margem deste pormenor, personagens há que, pela sua específica tipologia, passam a pertencer à galeria das figuras literárias indeléveis, como são os casos de, pelo menos João das Berleugas e Sebastião Opus Night.

Por tudo isto, direi que este romance constitui um vasto repositório de uma geração que, apesar de tudo, teve a felicidade de usufruir um estatuto de vida ímpar, mercê de um conjunto de vectores que amorteceu, digamos, o choque com os valores europeus.

Esse tempo, que é o final da década de 50 e o começo da de 60, permitiu a essa geração o «luxe» de uma auto-marginalização, tanto pela via da mitificação do provincianismo, que jamais deixou de cultivar como forma compensatória às fraquezas próprias, quanto pela via da exaltação cosmopolita, que a promovia a seus próprios olhos, circunstância generosamente facilitada pelo facto de ser nessa época que Portugal foi descoberto pelos europeus, os quais, pela exaltação excessiva do (falso) folclore que aqui se lhes deparava, muito contribuíram para a inversão dos valores. E isto se verificou por duas vias: a primeira, pela descoberta de «um mundo perdido», de raras paisagens, marítima e solar, indexado a vivências arcaicas; e a segunda pela outra descoberta de quão este estado primitivo se mostrava receptivo à admiração alheia, até ao ponto de abastardar a sua específica identidade, através da ânsia que exhibia pela colonização cultural e económica daqueles que nos visitavam — aliás, parte desta temática havia já sido expressa em «O Anjo Ancorado», em 1958.

Uma tal conjectura epocal veio assim a servir uma elite que, tanto pelo perfil académico, quanto pela ascendência familiar e relações sociais, acabaria por ser contemplada com uma existência social de gama alta, pois era a única que se apresentava com o apetrechamento necessário para fazer a

ponte entre os de dentro e os de fora.

Eis, pois, a temática de parte importante deste romance que, antes de mais, trata de uma vasta galeria de seres bem instalados, burgueses e intelectuais, vivendo de rendimentos e da jovem tecnocracia promocional da área dos serviços (televisão, agências de publicidade, fundações, etc.) ou, ainda, do alto funcionalismo, todos, contudo, irremediavelmente «ancorados», ou «encalhados» em bares «crocodilos», metáfora das suas próprias posturas existenciais, reclamando/chorando uma liberdade e democracia de falsa consciência, já que toda a acção se resumia ao dispêndio de um capital precioso em ironias de circunstância, análises políticas requentadas e elásticas, ou em levantamentos de cultura popular de resultados duvidosos, como o de o teatro de fantoches ou o da recuperação da actividade circense, vivendo sempre em falsa esperança, em falso estado de «gravidez», de que é símbolo bem identificativo a suposta, mas sempre renovada, prenhez de Sophia Bonifrates!

Eles constituem, afinal, a massa dirigente de um «país inventado», na medida em que ao questioná-lo por desfastio, ao servirem-se dele como pretexto para a exibição da suas *brilhantes* ideias e raciocínios, acabam por lhe negar a existência real, actuando de parceria com a outra componente do país, indigente, que metaforicamente era faquir (Faquir = indivíduo que em espectáculos pratica sobre si actos de natureza molesta, ou deixa praticar, sem dar sinais de sofrimento), exibindo as tatuagens da guerra colonial em gloriosa exaltação!

Que é este canto de falsas glórias, senão o canto de um fado duplamente mudo, seja porque as vozes que o cantam não são legítimas, ou porque o sendo acabam por ficar sem voz?!

Uma geração vencida? Se sim, que a paralisa? A formação cultural que a divorciou do vulgo? O apego aos valores consuetudinários? A consciência de perseguir ideais demasiado «excessivos» e portanto utópicos?

Mais do que tudo, responderá o comodismo, o disfrute das boas situações, incompatíveis com as atitudes generosas, e também a cautela, o medo, e o consequente cepticismo, tudo formas subteis do garante de estatuto privilegiado, enfim, a existência dúplice e sofismada entre o altruísmo e o egoísmo, a ilusão e a realidade.

Desta forma, o apaziguamento das consciências se construiu pela via da inacção, forma prática de conciliar as dicotomias e de relegar as transformações urgentes para a crença da marcha irreversível da história, do acaso redentor...

Mas este corajoso e bizarro

Cardoso Pires visto por Pomar. 1949.

ajuste de contas, com os homens e mulheres que identificaram este país até ao 25 de Abril, não se fica por aqui, pois a capítulo são todos chamados, antes e depois deste marco da nossa existência. Talvez, mesmo, mais à geração que o procedeu do que à anterior. Por isto mesmo é que, quando o tal *acaso* ocorre, quando o retorno, histórico se cumpre, se instalam a confusão e a impreparação dos intervenientes no processo em curso, todos solicitados mais pelo clima emocional e pelo sentido oportunístico em que estão super-exercitados, do que, propriamente, pelas grandes decisões conscientes. Nesta perspectiva, a tão ambicionada «normalização» da vida política portuguesa tem aqui a sua génese antecipada, quer pela via do imobilismo a que a ditadura nos havia habituado, quer pelo anarquismo que lhe sucedeu, movimentos estes que, apesar de opostos, acabam por convergir no tempo.

Chegado aqui, não posso deixar de notar a similitude temática deste romance de José Cardoso Pires com a obra de Augusto Abelaira, um outro escritor de personagens dúplices, «desertoras das suas próprias consciências», caracterizadas exactamente pela inércia e funda às decisões, pelo cepticismo e pelo receio de correr riscos, tanto nos aspectos político-sociais quanto nas aventuras amorosas. Trata-se de uma asserção curiosa, bem reveladora do «status» existencial do nosso intelectualismo, que viveu o drama da problemática da consciência político-social da época sem encontrar escapadela satisfatória, ainda que, a separá-los, subsista o que de fundamental os distingue — é que enquanto Augusto Abe-

laira é um relator de ideias, José Cardoso Pires é um criador de personagens e ambientes. Quem, no que diz respeito a personagens, poderá esquecer Sebastião Opus Night ou João das Berleugas? E o engenheiro de «O Delfim» ou o Elias-Chefe de «A Balada da Praia dos Cães»? E o mesmo teremos de considerar relativamente aos ambientes — sejam os de bares «crocodilos» (recriação «fac-similada» dos espaços que o escritor frequentou nos velhos tempos do «Almanaque» onde, entre outras rubricas, mantinha uma secção de informações sobre bebidas e barmans — lembrem-se?) ou os da gafeira, moldura de «O Delfim», ou, finalmente, o espaço fechado da vivenda de «A Balada da Praia dos Cães», que é, em rigor, a entidade imaterial que vai desencadear o drama e abrir a crise entre as quatro personagens que nela se refugiam, estabelecendo o clima que evoluiu da confiança plena para a suspeita, da verdade para a mentira, da unidade colectiva para o ensimesmamento individual, enfim, da amizade para o ódio!

Há livros e livros e escritores e escritores. A José Cardoso Pires bastam-lhe somente estes três títulos para o catalogar como romancista de inegável mérito. E não somente pelas razões aqui expendidas. Mas também pela técnica narrativa que aplicou nas suas construções, particularmente inovadora em «O Delfim»!

Não vou agora referenciar detalhadamente este romance; todavia, não quero deixar passar em claro algo que a ele diz respeito e que parece ter escapado à crítica epocal, tão excitada ficou pela pluralidade das vozes narradoras. Ora, a tal respeito, o que

pretendo dizer é que «O Delfim» se revela como a produção literária mais afim à temática do «novo-romance», já que não registado, entre nós, exemplo tão superlativo quanto este da técnica da engenharia romanesca...

Retornando, entretanto, à reflexão que a segunda parte de «Alexandra Alpha» me proporciona, isto é, à ideia de que este romance invectiva particularmente a geração que deu continuidade ao 25 de Abril, que verificamos? Aparentemente, todos adquirem uma nova identidade, sobrepondo os valores colectivos aos individuais. Logo, porém, são-nos mensurados factos de estranha representação: «Alexandra ficou assombrada: dois cegos a viverem um festival de cravos e de multidão» (pág. 349). Qual a descodificação deste fenómeno? Será que os cegos ganhavam visão (e os cantores do fado mudo voz...), ou será que aqueles que a possuíam eram conduzidos como se cegos fossem?

À margem, porém, de toda a matéria especulativa — e muita é — o facto único que podemos assegurar é que José Cardoso Pires arriscou um depoimento de identificação com o país real verdadeiramente surpreendente, talvez porque relativiza a intervenção deste livro-acto numa outra intervenção mais ampla, que é a de forçar a avaliação do nosso específico comportamento humano com a relatividade do sentido histórico. Porque, se «uma parte da nossa geração não viveu enquanto se ia vivendo», para citarmos Eduardo Lourenço, não menos certo é que o mundo velho não morreu aos pés do novo. De resto, todas as revoluções se esgotam após a breve fase dinâmica que lhes dá o ser. A este sentido de historicidade não escapou a nossa experiência, como não escapou a «revolução» de Maio de 68, em França, ambas confrontadas com a mesma resistência passiva e com o mesmo equívoco alienante. Apesar de tudo, o mundo mudou e a felicidade continua a pensar-se como possível. A sua precariedade constitui, afinal, a sua força. «Alexandra Alpha» celebra-a e exalta-a da forma que é capaz, e, creio, isto lhe basta para justificar a sua valia. Em todo o caso, muitos têm sido os que aduzem, neste romance de José Cardoso Pires, uma espécie de «ajuste de contas» com a sua geração, entendendo-se esta ilação mais sobre comportamento desta após o 25 de Abril do que relativamente ao período anterior. Não me atrevo a desdizer a conjectura. Mas algo de inequívoco nele se estabelece que me leva a considerá-lo como um romance crepuscular. E, ao afirmar isto, não tenho em conta nem a fatalidade temporal de existência humana da geração que trata, nem, tão-pouco, essa outra fatalidade, para alguns, de um regime político-económico que congregou a esperança de

Um romance crepuscular, já que nele não sobrevive a esperança de os «novos» resgatarem as ilusões, falências e frustrações dos «velhos».

milhões de seres humanos ao longo de mais de setenta anos ter falido mas a falta de perspectiva de geração pós 25 de Abril, que não resgatou a anterior à luz das convicções políticas do autor — pelo menos à data da feitura deste romance.

Nesta ordem de ideias, é curioso registar o facto de, nesta vasta galeria de personagens que trespassa o romance, só Beto pertencer à nova geração.

Aparentemente condenado a uma existência de subalternidade social, dela é salvo pela adopção de Alexandra, que o recolhe e cuida como se filho seu fosse. Estranho e complexo é todavia o seu percurso, sendo de lamentar que José Cardoso Pires não o dotasse de um mais vigoroso perfil psicológico, ou, pelo menos, não aclarasse melhor algumas sugestões definidoras do seu comportamento. Uma coisa, porém, é certa: Beto, a quem é dada uma instrução privilegiada, mostra-se um herdeiro directo do sentido egoístico e irresponsável da geração que lhe dá o ser e o enforma. Isto é evidente, por ex., na forma como reage ao conhecimento de que engravidou a sua «amiguinha», limitando-se a dizer-lhe, lá das lonjuras de Escócia, onde estuda, que «okay», que quando voltasse logo se via..., sabendo de antemão que quando voltasse nada haveria a fazer e que a garota, no entanto, iria procurar Alexandra para resolver o problema. Irresponsabilidade ou mera afirmação de ser?

Vejam: um tal procedimento, quer seja do foro psicológico, isto é, tão-só reflecta uma atitude de afronta e de desafio perante Alexandra, que antes de ser madrastra constitui o objecto sexual desejado e no qual colabora, ainda que inconscientemente, oferecendo-se e negando-se por interpostas atitudes; quer reflecta somente uma atitude de juvenil egoísmo, ou, ainda (e porque não?) a consciência de que a juventude está a «borrifar-se» para os grandes ideais, realtam Beto da existência do país, seu ou inventado, dotando-o, afinal, da mesma existência concentracionária e da igual ausência de análise judicativa sobre os problemas da nação que caracterizou a geração anterior. Quão longe ele está, por ex., da atitude do «doutorzinho», que se perde no movimento colectivo revolucionário, abdicando de si...

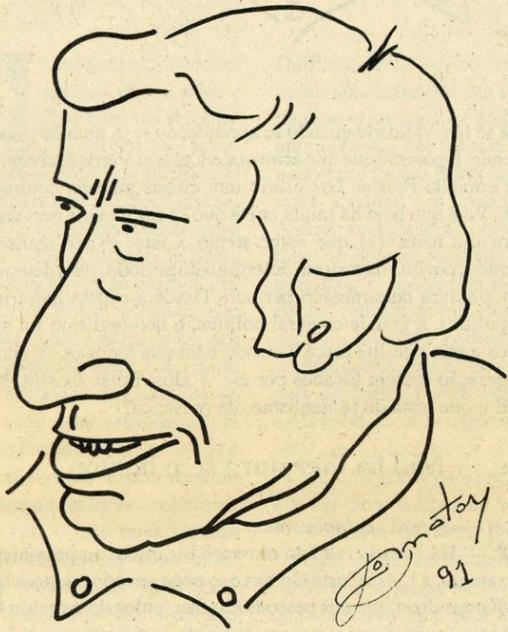
Isto, a meu ver, é que marca irremediavelmente «Alexandra Alpha» como um romance crepuscular, já que nele não sobrevive a esperança de os «novos» resgatarem as ilusões, falências e frustrações dos «velhos».

Eis, finalmente, porque no final destas considerações não resisto ao questionar da grande questão que José Cardoso Pires a si próprio colocou um dia — «E agora, José?» — sem, com isto, diminuir o valor e a fraqueza do seu depoimento.

# José Cardoso Pires, 27 de Março de 1991

Entrevista conduzida por Alberto Augusto Miranda

**N**isto de conversas há sempre um ritual entre quem alberga e quem se hospeda. São pequenas fatalidades que, às vezes, nunca se desfazem. Com Cardoso Pires a palavra ritual não tem rigor e talvez se possa falar apenas de um rito de passagem — o whisky — depressa consumando a necessária sublimação. Rapidamente me esqueço da minha função específica, já que, no ar, para além do excessivo fumo de tabaco (ambos fumámos como desalmados), há uma grande carga positiva que também invade o autor de *Alexandra Alpha*. Tal carga conduz à empatia e à complementaridade. Sentimo-nos bem sem recorreremos a qualquer oração devota. Falámos de literatura e não só. Para quem levar a lição estudada, as perguntas premeditadas, a conversa será um desastre o pobre do entrevistador penetrará num labirinto sem que nenhum fio de Ariane o socorra. Diz-se que o primeiro sentido que a criança desenvolve é o da audição. Convém preservá-lo. O que se segue é a síntese possível de uma conversa de muitas horas que não teve princípio e provavelmente nunca chegará ao fim.



Ser português era ser nódoa

Alberto Augusto Miranda — Esta conversa centra-se e descentra-se...

José Cardoso Pires — A descentralização que se está a fazer no país é operada de uma forma dramática. Hoje, o interior, ou certas zonas do interior, quer elas queiram quer não, estão numa velocidade de aceleração muito alta. Nomeadamente com o problema da mecanização e da indústria, na medida em que tais zonas viveram e sustentaram-nos com a emigração.

A.A.M. — O emigrante emigra também de si próprio?

J.C.P. — O emigrante é um homem falido, um infeliz...

A.A.M. — Em termos de vida...

J.C.P. — Em termos de vida. Todo o seu projecto foi ao ar.

A.A.M. — Não vive...

J.C.P. — Não pode. Ele foi para França ou foi para Caracas. Por exemplo: na Venezuela vêm-se coisas espantosas. A maior parte daquela gente é muito rica, ganhou muito dinheiro, não interessa se foi ou não com fome; eu não tenho respeito nenhum pelos grandes magnates que se fizeram magnates passando fome. Se o senhor Ford passou ou não fome para ter aquela fortuna toda, não me interessa nada. Cada um conquista as coisas como pode.

A.A.M. — É com esse espírito que emergem os self-made...

J.C.P. — Eu não tenho respeito pelos self-made. Eu antes prefiro ser dirigido por um homem com cultura do que ser dirigido por um ex-proletário. O ex-proletário sabe todos os defeitos do proletariado e não sabe as qualidades. O tipo muda de classe e só conhece os defeitos da classe de onde vem. É terrível.

A.A.M. — Mas o emigra não é o protótipo do self-made...

J.C.P. — Não. Os emigrantes, na sua maioria, são bastante infelizes. Fizeram um esforço muito grande, libertaram-se de um país cão, com sacrifícios enormes, estabeleceram a sua vida e alimentaram um sonho. Esse sonho era terem uma oportunidade de fazer família com acesso aos bens naturais de um país. O que aconteceu foi que, durante esses 50 anos em que estiveram a trabalhar, ser português era ser uma nódoa, lá fora e cá dentro.

A.A.M. — O meio século fascista...

J.C.P. — Nós fomos uma nódoa durante 50 anos. Tivemos um ditador que foi uma nódoa, um analfabeto militante que não se aperce-

beu de coisa nenhuma do que se estava a passar e que tinha um dicionário pobre que o fez transformar a guerra colonial em guerra do ultramar, traduzindo colónias por ultramar, traduzindo guerra por uma operação de policiamento. Enfim, um homem de pequeno dicionário que fez as coisas com a ajuda da Santa Madre Igreja.

A.A.M. — Daí o portuga, o português pequenino...

J.C.P. — Resultou tudo num país desclassificado. Nessa altura passei por Paris e vi a miséria resultante da terrível situação de ser português. É uma vergonha. É por isso que hoje, em congressos internacionais, falo sempre português. Não é uma questão de orgulho: é preciso que os outros saibam da nossa existência. Mal ou bem cá estamos. Pobres ou ricos... ricos não: pobres.

A.A.M. — Temos muita paciência para sermos pobres...

J.C.P. — Demais. Essa gente, esses milhões que saíram daqui, transportando um sonho, vêm agora esse sonho frustrado, porque os filhos ficaram lá. Os filhos estão infestados por uma ideia de Portugal exportada, durante 50 anos, pelo Estado Novo, e que era totalmente falsa, ridícula, mentirosa e, ainda por cima, estúpida: era o português dos tamancos, o português do campanário, lá (em Portugal) é que se comia bem um bocadinho de carne de porco, etc.. São pinderiquices, coisas reles e baixas, que foram exportadas pelos make-uppers do país. As grandes vítimas foram os emigrantes que hoje conseguiram ter liberdade, vida, dinheiro.

A.A.M. — Mas uma vida sem sonho...

J.C.P. — O sonho deles não era ficarem em França ou em Caracas. O sonho era voltarem para Portugal sem terem uma ruptura com a família, com os filhos, sobretudo...

## A Venezuela deve muito aos portugueses e, no entanto, o ensino da língua portuguesa não existe

A.A.M. — Nessas condições a ruptura era inevitável...

J.C.P. — A ruptura veio. E uma das razões dessa ruptura foi o problema da língua. Os grandes centros de convergência migratória alheiam-se desse problema. A Venezuela deve muito aos portugueses e, no entanto, o ensino da língua portuguesa não existe. Cria-se aquele divórcio clássico: o filho ou tem vergonha de ser português ou não tem com quem partilhar o seu português. E, então, quando chega a casa, já não fala português. São os países que lhe impõem o português, é um drama.

A.A.M. — As preocupações com os centros culturais, o ensino de português, as bibliotecas, não terão, numa primeira instância, relação directa com sentimentos patrióticos...

J.C.P. — É que, através da língua, eles recomporiam a família. Não se pode ter família sem se ter uma língua. Não se pode amar sem falar.

A.A.M. — Um outro drama é a desmontagem de uma imagem de Portugal e a falta de espaço cerebral para a instalação de uma nova imagem...

J.C.P. — Veja, por exemplo, que, há dias, o embaixador Franco Nogueira, na televisão, teve o descaramento de dizer que Portugal nunca foi uma ditadura, que o Salazar nunca foi um ditador. Ora, o governo de Salazar chamava-se precisamente Governo de Ditadura Nacional. Isto é brincar com a inteligência das pessoas. Mas o que acontece é que o Franco Nogueira está, ainda pensa, nos tempos da ditadura.

A.A.M. — Mas hoje a imagem de Portugal que os governantes nos vendem também é falsa...

J.C.P. — Os governos constroem padrões optimistas. Há dois ou três dias, o governo disse que o vale do Ave estava uma delícia, vivia-se muito bem. Em contraponto, no vale do Ave, nesse mesmo momento, despediam-se 2000 operários...

A.A.M. — Não há pudor...

J.C.P. — O pudor político leva tempo...

A.A.M. — O que acontece, penso eu, nas gerações mais novas, é uma policromia de imagens...

J.C.P. — Depois do 25 de Abril já há, pelo menos, quatro gerações. Portanto, já não há tantos envenenados. O perigo é os que vêm, os envenenados que vêm agora: os tipos da cultura do clip. A ideia global e generalizante do país, do tipo o interior é pobre, o litoral é rico, essa ideia é falsa. Na geografia da desgraça o que talvez ainda subsista é diálogo Norte (países ricos) Sul (países pobres). Mas nas fronteiras de um país há excepções flagrantes, como é caso de Espanha, onde o sul é mais rico que o norte.

## A política tem medo do risco

A.A.M. — A literatura está presente na elaboração de imagens?

J.C.P. — Talvez a literatura possa contribuir com a sua espontaneidade, como seu risco de. A política tem medo do risco, a literatura sem risco não vive. Conhecer o país ao nível da dúvida ao nível do

sentimento, é que é a função da literatura. E ao nível do descompromisso, total, do prazer, da capacidade de corromper alegremente.

A.A.M. — Para além de uma panorâmica social, há aí fortes remetes culturais...

J.C.P. — Nunca sabemos o que é cultura. A cultura é uma coisa muito difícil de definir. Por exemplo: quase todos os ministros do Estado Novo eram analfabetos e eu penso que estavam a fazer cultura.

A.A.M. — Cultura?

J.C.P. — Outro tipo de cultura: uma anti-cultura. Ou melhor: uma contra-cultura. Uma contra-cultura é sempre uma cultura.

A.A.M. — E o escritor: faz cultura ou contra-cultura?

J.C.P. — Penso que, hoje, a grande preocupação do escritor deverá ser desmitificar o país tanto quanto possível. O que o escritor procura é apanhar a alma, o comportamento e as contradições (até anímicas) do país.

A.A.M. — Pensa que (para utilizar a frase de uma personagem criada por si) «Portugal é um sítio mal frequentado»?

J.C.P. — Não, Portugal é muito menos mal frequentado que outros países. Nós temos sido mal frequentados pelo estrangeiro. Os estrangeiros que vêm cá ou nos tratam como um pequeno presépio ou nos vêm roubar. Os próprios portugueses não são grandes frequentadores do país.

## Ninguém pode viver sem utopia

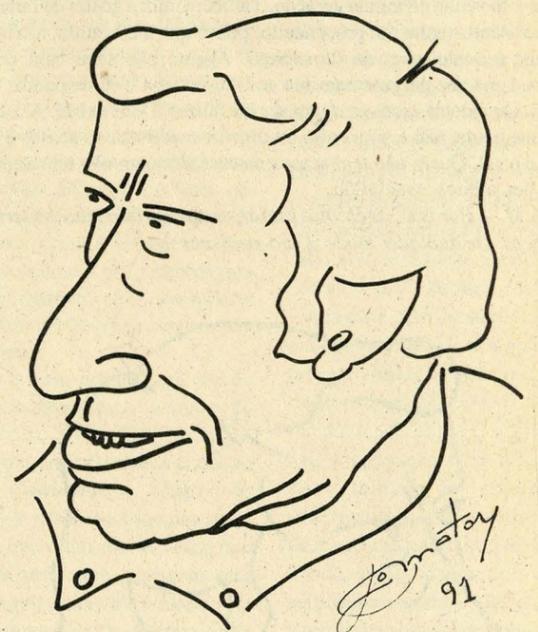
A.A.M. — E ao nível planetário? O planeta é bem frequentado? Onde está utopia? Foi engolida pela história? Derrotada pelo sistema?

J.C.P. — Isso é coisa de muita sensibilidade e vou-lhe responder com uma frase espantosa de Galileu: «Eu que ampliei o Universo cem vezes, estou agora reduzido ao espaço do meu corpo». Galileu foi um infeliz. Ele diz isto no sentido dramático. Eu digo e cito-o no sentido do enriquecimento individual. O mundo, finalmente, acaba por ser toda a minha consciência social, a minha consciência cultural, o meu empenhamento com o semelhante, o meu desejo de participar. Tudo isto no espaço do meu corpo. Eu já tenho a lua no meu corpo e quando chegarmos a Marte ficarei também com um pouco de Marte no meu corpo.

A.A.M. — A citação dessa frase de Galileu parece-me excelente dentro do campo material e julgo que está sintonizada com estoura de Pushkin: «A recompensa tu a encontrarás em ti próprio» que complementa, a meu ver, espiritualmente, a frase de Galileu...

J.C.P. — Exactamente. Pelo lado espiritual. O Pushkin não era um homem de ciência, era um homem de almas. Galileu era as duas coisas.

A.A.M. — Seria interessante pensar na confluência dos dois lados em termos de um colectivo real. Bom, outra vez a utopia...



J.C.P. — A palavra utopia retrai-me. É uma palavra chula. Ninguém pode viver sem utopia. A morte é uma palavra chula. Ninguém pode viver sem a morte. A partir destas duas palavras faz-se a grande chulice do indivíduo. Criam-se concepções de paraíso, de justiça eterna. As utopias que estão mais à mão são precisamente aquelas que a sociedade nos proíbe. E mais, por paradoxal que pareça: o capitalismo, a exploração, o dinheiro, todo esse sistema vai-nos levar, contra a sua vontade, a sítios belos e grandes.



## Julgo que as sociedades totalitárias só são possíveis e vão ser possíveis através de um retorno da história aos fundamentalismos

A.A.M. — *O capitalismo?*

J.C.P. — Contra a sua vontade. Porque a vontade do capitalismo feroz-não há capitalismo que não seja feroz-não seria essa. O capitalismo não desejaria criar as suas próprias contradições; mas a verdade é que nós somos hoje muito mais felizes do que há 70 ou 90 anos. Julgo que as sociedades totalitárias só são possíveis e vão ser possíveis através de um retorno da história aos fundamentalismos.

A.A.M. — *Que fundamentalismos?*

J.C.P. — De um lado o fundamentalismo bárbaro do Islão; do outro lado o fundamentalismo tecnocrático: o fundamentalismo cristão.

A.A.M. — *Fundamentalismo cristão também participa da barbárie...*

J.C.P. — Não podemos esquecer o que a Igreja representa. A Igreja é uma agência bancária que tem bancos, crimes cometidos, assassinatos, etc. O perigo, neste momento, é que deparamos com um desespero feroz que não se põe já ao nível da velha conjuntura do capital e do trabalho, mas sim ao nível da exploração da alma tal como a ciência comercial explorou até à saciedade (e agora até à falência) o ego do indivíduo: a psicanálise, a grande indústria da educação, a grande moral dos yuppies que felizmente já morreram, só estão vivos em Portugal.

A.A.M. — *Lá volto eu à falta de uma utopia colectiva, absolutamente terrena, que permite o renascer, com mais fervor, dos fundamentalismos...*

J.C.P. — Repare, por exemplo, na recente Guerra do Golfo. O fundamentalismo é extraordinariamente acrescido pelo desespero. O fundamentalismo é o argumento final. O Hussein, por exemplo. Eu passei pelo Iraque e, quanto a mim, o Iraque é um dos países mais dignos onde havia exploração religiosa. O ministro dos estrangeiros é cristão. No Irão, era impossível. A Arábia Saudita, a quem agora todos batem palmas, é um país de escravos, de uma escravatura miserável, um país fora do mapa contemporâneo. O fundamentalismo é uma imposição do desespero — quando lhe falta a razão, só há duas palavras: sim ou não.

A.A.M. — *Estava a pensar no possível cenário do fundamentalismo cristão...*

J.C.P. — Está-se a ver o fundamentalismo cristão. Só que em novos moldes. É outra coisa. Será um fundamentalismo em choque com o capitalismo, com a indústria, com a ciência, como um quase regresso aos tempos de Galileu. Talvez não seja nunca assim. Mas as contradições em que a Igreja entra todos os dias, a maneira como ela utiliza a amnésia política para sobreviver, os escândalos económicos que pratica, com crimes, como mafias, com tudo organizado, a maneira como se dirige aos povos oprimidos e a maneira como sanciona os Pinochets e outra gente dessa laia, permite-nos entender a gravidade da situação...

A.A.M. — *E por falar em Pinochet, há aquela história...*

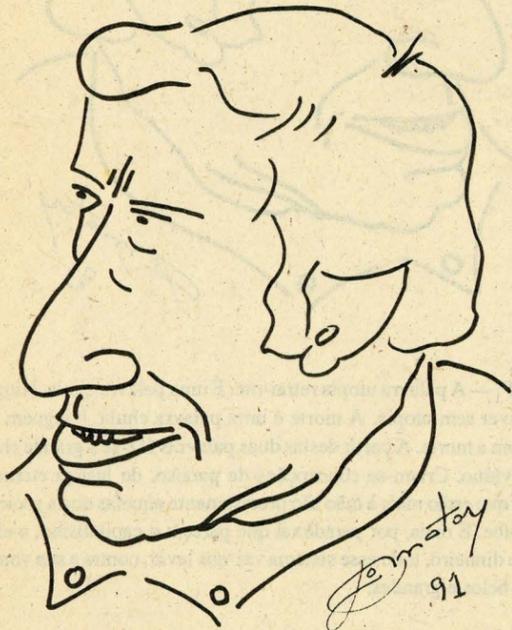
J.C.P. — Pois, nunca nos esqueçamos: o Pinochet quis condecorar o Papa. Eu não penso que o Pinochet seja tão inteligente ou tão maquiavélico como isso. Ele fê-lo porque tinha razões.

## É muito difícil falar do neo-realismo

A.A.M. — *Quem ler as suas entrevistas e/ou as suas conversas, nota que o Cardoso Pires escolhe sempre um enfoque político-social em detrimento da matéria literária propriamente dita.*

J.C.P. — É verdade. Eu tenho um certo pudor em falar de literatura. Talvez isso venha da minha geração. Também nunca gostei de falar em público. Ainda tenho um preconceito: penso que a literatura, a criação literária, é qualquer coisa de secreto. Agente não sabe bem como produz. Uma vez perguntaram-me se Deus existia e eu respondi: «Às vezes». Quando na escrita surgem acasos felizes, Deus existe. A escrita não é meditada, não é uma coisa totalmente meditada, os acasos é que lhe dão o sal. Quem não tem acasos na escrita, quem não tem aqueles tropeços súbitos, está falido.

A.A.M. — *Por isso, as escolas literárias apenas dão jeito em termos históricos. De qualquer modo o neo-realismo...*



J.C.P. — Nós estávamos numa situação muito especial. Estávamos fartos de uma literatura naturalista. E víamos na literatura naturalista indivíduos que eram naturalistas e políticos ou que tomavam posições políticas como o Aquilino Ribeiro ou o Ferreira de Castro. E respeitávamo-los, porque éramos jovens, eles estavam ao nosso lado e tinham-nos despedido de toda aquela educação sentimental que a presença apregoava. Sobretudo a presença do Régio, que doutrinava que em nós começava o mundo e nós é que havíamos de dar a volta ao mundo. Como diz a burguesa do chá das cinco: primeiro educar o povo e depois dar-lhe dinheiro.

A.A.M. — *Portanto, o neo-realismo...*

J.C.P. — É muito difícil falar do neo-realismo. O neo-realismo era gente nova. Os neo-realistas tomavam abertamente o partido do contra e nós éramos da oposição. Éramos estudantes universitários, éramos indivíduos falhados nisto ou naquilo e todos, sem excepção, tínhamos um contencioso familiar. Tudo isto nos projectava para a aproximação. Mas quando começámos a ver a tal utopia do povo, que era num sentido, contra a outra utopia do povo, que era a do fascismo, noutra sentido — com prisões, campos de concentração no Tarrafal, que nos impedia de escrever —, nós pensámos que era preciso sair dessa utopia e fomos todos: eu, o Cesariny e o O'Neill. Nós os três começámos a preocupar-nos em saber em que língua estávamos, que voz é que tínhamos. O O'Neill, por exemplo, aparece como um poeta preocupado com as descobertas tradicionais revolucionárias. Um pouco como o Lopes Graça já fazia, mas de uma forma mais evoluída.

A.A.M. — *E aí começa o afastamento...*

J.C.P. — Um afastamento natural. Havia disciplina política muito forte, muito vivaz; e as disciplinas, sobretudo as políticas, são inclementes e, por consequência, aconteceu este fenómeno incrível: é que todos nós continuámos a ser oposicionistas, homens de esquerda, alguns filiados no partido comunista, contra o neo-realismo.

A.A.M. — *E vão para o surrealismo?*

J.C.P. — Eu fiquei de fora, porque tinha um grande suporte: a minha formação anglo-saxónica. O O'Neill e o Cesariny eram homens de formação francófona. Aquilo foi uma época extremamente rica e baralhada. Morreram homens de génio. Poetas como o José Aurélio, etc.. E depois havia o grupo do Gelo. Era preciso ser surrealista ou muito pró-surrealista para se ir ao Gelo. Eu tinha uma má relação com o Gelo.

A.A.M. — *E aqueles que nem foram contra o neo-realismo, nem aderiram ao surrealismo?*

J.C.P. — O Carlos de Oliveira era o único neo-realista com quem tinha uma relação de amizade. O Carlos de Oliveira, para além da sua força, é um dos grandes escritores portugueses.

A.A.M. — *Às vezes penso que o neo-realismo não vingou porque não cumpriu o seu próprio programa.*

J.C.P. — Tem toda a razão. Até porque não podia cumprir.

A.A.M. — *Há teses que defendem que o neo-realismo era uma forma, mais ou menos encapotada, dos comunistas aparecerem publicamente.*

J.C.P. — É falso. O John Steinbeck foi um neo-realista e, no entanto, foi um dos maiores traidores à democracia, um homem que apoiou toda a política americana de expansionismo. O neo-realismo teve um valor muito importante a três níveis: um, é uma resposta a uma amputação da sociedade, de uma sociedade que pretendia entronizar a alma (O neo-realismo veio enriquecer, veio pôr na questão o problema social); dois, faz outra coisa muito importante: tentar trazer a cidade para a literatura (Não a cidade de Coimbra das praxes e dos bailes, mas a cidade da rua como, por exemplo, *O Dia Cinzento*, do Mário Dionísio); três, a tendência da desprovincializar o país. Eu penso que quem fala da rua, não tem necessariamente que nascer na rua. O mundo não é feito de Gorkis. Não preciso dos Gorkis para nada. A literatura da miséria não tem que ser feita pelos Gorkis, se é que é necessário fazer literatura da miséria. Mas tal literatura trouxe perspectivas novas do que se passava no país. Só que o combate político do governo ao neo-realismo, o ciúme literário, a concepção de que o neo-realista era um indivíduo que não sabia ler nem escrever (e até havia razões para isso, já que existiram casos assim), o facto do arranjinho, ou seja: gostar-se de ser do contra, mas ser tolerado pelos prós, tudo isso contou. A grande preocupação era isolar os neo-realistas, era chamar-lhes comunistas a todos. Por exemplo o Carlos de Oliveira, nunca foi membro do partido comunista. Agora, é evidente, que o governo fascista, primário...

A.A.M. — *Primata...*

J.C.P. — Primata exactamente, faia esse jogo. A burguesia culta retraiu-se em relação ao neo-realismo. Noutros casos era um endeusamento do povo, a tal utopia popular que a mim não me cabia, ainda hoje não a tenho. No entanto, tivemos as melhores relações com os neo-realistas. Mas eram relações sentimentais e sobretudo políticas. Eles estavam no nosso lado, ou melhor: nós estávamos do lado deles. Eles era os mais fortes.

A.A.M. — *Esse endeusamento do povo era o que se passava com as deformações até físicas do operário e do camponês, talvez com influência do Portinari e que era visível nos desenhos do Ribeiro Pavia, do Álvaro Cunhal, do Pomar, do António Domingues, do Vespereira...*

J.C.P. — Repare que naquele livro atribuído ao Álvaro Cunhal, o *Até Amanhã Camaradas*, o camponês não é tratado assim. É estranho. Não sei explicar isso. Se eu vejo alguma coisa aberta, é nesse livro. Eu posso pôr-lhe reticências da escrita, mas esse livro, que é neo-realista, não tem nada o conceito das *Ceifeiras do Alentejo*, do Ribeiro Pavia. Não há endeusamento do povo. Estranho, não é?

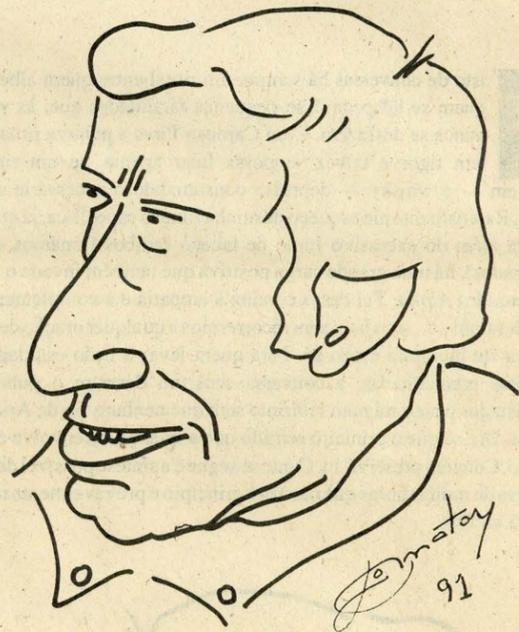
A.A.M. — *Mas, em Portugal, exceptuando o Carlos de Oliveira, pouco ou nada fica do neo-realismo...*

J.C.P. — Fica o extraordinário *Barranco de Cegos*, do Alves Redol. Extraordinário. Também algumas coisas do Marmelo e Silva. Talvez não se salve grande coisa. Agora pergunto: o que se salva da *Presença* ao nível do romance?

A.A.M. — *Nada.*

## Os períodos literários não me interessam

J.C.P. — Está a ver: os períodos literários não me interessam. Eu sou, em relação à literatura, o contrário do que os burgueses são em relação à família. Para um burguês, a família é um ponto de passagem para se enriquecer. Em relação à literatura tenho uma posição oposta. O que me preocupa é que cada fase literária procura ser definitiva. Nós, agora, assistimos ao retorno, ao romance histórico, ou mais ou menos histórico, ou mais ou menos sul-americano. E isso é salutar. Para mim, a obra



literária só tem validade quando se aprende, ou seja, quando o livro nos surpreende. É por isso que acho que o Cesário Verde é talvez melhor que o Fernando Pessoa. O Cesário tem coisas geniais, contrapontos simples. Veja que hoje há muita coisa que se faz e que é neo-realista e ninguém diz nada. Há que estar atento a isto: o neo-realismo foi massacrado, por que nasceu em determinado período, para determinado período e contra determinado período. Desde a capela literária até à capela política, à grande catedral política, o neo-realismo foi atacado por todos e isso deu-lhe força, fazendo com que todos os escritores da minha geração fossem tocados por ele. Todos. Então existiu. Morreu assim. E o que resta do romantismo, da presença?

## Não há literatura sem humor

A.A.M. — *E então actualmente...*

J.C.P. — Há bocado falei do romance histórico, ou para-histórico, como exemplo, a Luísa Costa Gomes que pega em personagens históricas. Podíamos dizer que tais pessoas são discípulos do Arnaldo Gama. Felizmente não são. Se pegarmos no cubismo, verificarmos que hoje ele não tem nenhuma influência. Não há ninguém que recebesse alguma coisa do cubismo. Hoje, só pintores menores são influenciados pelo surrealismo. Está tudo a morrer, a desaparecer. Hoje é o neo-figurativismo. Por exemplo, o Botho Strauss faz textos perfeitamente convencionais. Mas é nesse convencionalismo que está o humor e isso é que é importante. Não há literatura sem humor. Não é possível escrever sem se ter um pouco de humor sobre aquilo que se escreve...

A.A.M. — *O que implica necessariamente, a distância...*

J.C.P. — Claro. Escrever é distanciar também.

A.A.M. — *Mas então como liga essa distância que pertence ao cálculo com a inspiração ou os tais acasos de que falou há pouco?*

J.C.P. — Ninguém se senta a uma mesa para escrever se não tiver uma ideia. Quando se está a escrever, a mão, a mão da escrita tem uma lógica natural e as personagens que criamos até se põem contra nós, afastam-se. E aí, a única solução é segui-los. Um dos males do neo-realismo era que punha o padrão a seguir a personagem. Quando escrevi a *Balada da Praia dos Cães*, aquela personagem (que não conheci), do polícia, era terceira, uma coisa de passagem, e depois...

A.A.M. — *A materialização das coisas todas é a palavra...*

J.C.P. — As palavras dependem do clima em que estão. Com as mesmas palavras podem-se transmitir significados diferentes. Em matéria de escrita, o mais importante para mim é a temperatura, mais do que as palavras. A coisa que mais me aflige, quando estou a escrever, é pensar: «eu já li isto em qualquer sítio» e venho depois a verificar que já tinha escrito aquilo. É o diabo.

A.A.M. — *A repetição é desaceleração do desejo.*

J.C.P. — Isso mesmo.

A.A.M. — *Você é escritor profissional. No seu labor entram o prazer, dor, compromisso, contrato, necessidade?*

J.C.P. — Tudo isso menos a necessidade. Felizmente.

A.A.M. — *Falava eu da necessidade biológica...*

J.C.P. — Essa não sinto. Sinto necessidade de escrever, quando oiço, quando vejo. Sobretudo quando vou ao cinema. Necessidade económica também não porque tenho possibilidades de ganhar mais dinheiro não escrevendo do que escrevendo. Sobretudo, no acto da escrita, é a capacidade da pessoa se discutir. O escrever é extremamente repousante, ainda que angustiante. No fim do trabalho, a pessoa apercebe-se que teve uma discussão consigo própria. Escrever é discutir connosco.

# A marca de José Cardoso Pires

Urbano Tavares Rodrigues



O Delfim, sobre um fundo de tragédia grega, que é o do mundo rural arcaico português sobrevivente, nos anos 60 da emigração económica, põe em ficção os mitos, os fantasmas, os tabus, de uma sociedade provinciana suspensa no tempo.

**J**osé Cardoso Pires é um narrador da mais pura cepa popular, oral, contador de estórias, daquelas que crepitam ao borralho espantado o frio, ou fulguram magicamente, nas longas viagens, entre o cabecear do sono e os luaceiros da noite. Mas é, ao mesmo tempo, o mais engenhoso, o mais geométrico e mental dos romancistas. Em *O Delfim* ambos esses veios estão presentes, na composição de figuras arraigadamente

telúricas e na estruturação de um intriga quase policial, com sua rede de enigmas, suas várias pistas, de leitura. Na sua complexa simplicidade, este romance, *O Delfim*, sobre um fundo de tragédia grega, que é o do mundo rural arcaico português sobrevivente, nos anos 60 da emigração económica, põe em ficção os mitos, os fantasmas, os tabus, de uma sociedade provinciana suspensa no tempo.

Vinte e tal anos mais tarde, José Cardoso Pires tentará, com um espantoso humor e um notável sentido poético, em *Alexandra Alfa*, proceder à mesma análise do nosso mundo cidadão.

São dois livros complementares, o primeiro de uma contensão perfeita, o segundo excessivo,

brilhante, caricatural e lírico, de uma riqueza que não me parece tenha sido entre nós totalmente apreendida.

Pelo meio, a mestria da execução, a variedade de registos narrativos inovadores de *A Balada da Praia dos Cães*.

Mas José Cardoso Pires, o excepcional contista de *Jogos de Azar*, é um escritor de muitos e variados recursos e com o dom de captar nos seus textos, como que magneticamente, o que nas relações humanas se está transformando ou está sugerindo. Daí a força e o fascínio de livros como *O Anjo Acorado*, como *O Hóspede de Job*.

Não é novidade, suponho, dizer que ele marcou este século português.



## A amnésia política é uma receita que todos os partidos praticam.

A.A.M. — «Quem esquece o passado, arrisca-se a vivê-lo outra vez?»

J.C.P. — Sim. Aquilo que faz a injustiça é o esquecimento. O que faz com que se repitam erros é a amnésia política. A amnésia política é uma receita que todos os partidos políticos praticam. Se não houvesse amnésia política, a política seria outra coisa. Se não houvesse esquecimento seríamos mais felizes. Não é por acaso que se inventaram termos obscenos: o revanchismo. Veja a maldade disto: se eu tenho memória, sou revanchista. Eu só tenho memória porque a sofri, não sou revanchista. A atitude de defesa é uma atitude animal. O animal tem memória. Perante certos estímulos ele reage de uma determinada maneira. É isso que eu pretendo que o homem faça. Mas o político não quer isto, o político quer a paz, atacando todos os dias, fazendo guerra. O animal político é falso como Judas.

## E o que é bom não é o que diz, mas sim a maneira como diz. É isso que torna o poeta singular.

A.A.M. — Voltando às palavras, sem fugir do seu enfoque, julgo que há que utilizar novas palavras para designarem o mesmo tipo de situação. Por exemplo, em vez de se falar em exploração do homem pelo homem, falar de felicidade.

J.C.P. — Exactamente, a palavra felicidade envolve tudo. A felicidade é uma utopia. Como dizia o S. Juste: ela existe. Eu não vi, mas faço de conta. Mas nós dois, por exemplo, não somos infelizes.

A.A.M. — Mas sente que existe alguma mediunidade nas palavras, quando se senta à mesa para escrever?

J.C.P. — Eu tenho sempre problemas com isso. Raramente tenho encomendas. A minha mensalidade dá para viver. O que em preocupa é outra coisa: resistir às soluções imediatas. Eu preciso de tempo para saber o que vou fazer de novo, o que vou acrescentar a... O escritor não existe só por usar uma linguagem nova: ele tem de acrescentar algo de novo. Mas também não se pode acrescentar nada de novo, se não se tiver uma linguagem nova.

A.A.M. — E uma forma nova, como diria o Maiakovski.

J.C.P. — O Maiakovski era um monstro sagrado que eu muito admiro e que teve uma vida terrível. É um homem que eu invejo. Mas muito exagerado. O conceito de forma envolve linguagem, mil coisas. Eu já não vou aí. Há mil maneiras de fazer um poema e dessas mil, há dez que dizem a mesma coisa. E o que é bom não é o que diz, mas sim a maneira como diz. É isso que torna o poeta singular.

## Não há nada de mais burocrático do que a Universidade.

A.A.M. — E depois vêm as análises, as críticas. Que pensa da crítica literária académica?

J.C.P. — Essa é uma pergunta que... Eu dei aulas em Inglaterra, de literatura portuguesa e brasileira.

A.A.M. — E conseguiu?

J.C.P. — Sim e muito melhor do que em Portugal. Por esta simples razão: era livre. Falava com os meus alunos do mesmo modo que estou a falar consigo. Aqui, nas nossas faculdades, debita-se e ninguém questiona nada criticamente. São uns carneiros. Comigo não: aprendi muito com as perguntas que me faziam. A função do professor deve ser criar polémica e entusiasmo. Aqui é muito difícil acontecer isso. Mas eu conheço escritores profundamente académicos que são tipos geniais. O Nabokov, por exemplo. É um gajo que um dia escreveu um artigo de 30 páginas sobre a merda de uma palavra que não interessa nem ao Menino Jesus. Mas, quando ele escreve um romance... tem outro peso.

A.A.M. — Mas falávamos da crítica literária...

J.C.P. — A crítica literária em Portugal foi feita sempre por tipos exteriores à Faculdade ou por tipos da Faculdade. Exteriores à Faculdade havia o empregado de escritório que gostava de ler e dar opiniões, o empregado bancário, etc.. Mas tinham sempre uma coisa contra eles: eram self-made. O tipo que é self-made tem uma tendência para exibir uma cultura que não tem. O tipo que não é self-made tem uma tendência para exibir uma cultura que também não tem, já que só conhece a cultura livresca, que é uma cultura limitada, onde ele ficou fechado à chave. Não há nenhum crítico literário self-made que eu gostasse. Péssimos. Todos eles. Ainda agora existem por aí. Depois há o rapazinho licenciado em Letras, todo contente, faz crítica literária e sabe conjugar. Também não chega. Falta uma coisa que é o mais importante de tudo: o cheiro.

A.A.M. — Não se pode fazer crítica literária com uma constipação às costas...

J.C.P. — Veja o Gaspar Simões. Esse homem foi mais importante para a literatura do que nós julgamos. Foi ele que descobriu o Pessoa, deve-se tudo a ele. Ele tinha o à-vontade do tipo que sabe e que não está

comprometido com a cátedra, sem aqueles malabarismos do indivíduo que se encontra no círculo fechado que é a Universidade. Por exemplo: O Jacinto Prado Coelho, ou a Maria de Lourdes Belchior, foram sempre pessoas fundamentalmente radicadas no seu exercício de professor, mas com uma inquietação muito grande de estar ao par. E depois há os profes que nunca leram a ponta de um corno. Esse tipo de gente está a acabar. São os tais tipos que não levantam problemas ao establishment, que são porreiros, etc., e que fazem ou propõem teses sobre tal ou tal indivíduo, porque se tratam de teses que não mexem, que não levantam ondas. O que está de acordo com a tranquilidade burocrática da Universidade. Não há nada de mais burocrático do que a Universidade.

A.A.M. — Mas essa coisa mais ou menos híbrida que é o crítico literário...

J.C.P. — Acho que tenho a obrigação de definir o crítico como um ficcionista. O crítico ou é criativo ou não é criativo. E até digo mais: hoje há o ensaísta e comentador do livro que acaba de sair. O crítico literário não é preciso para nada. Talvez para situar um autor e uma obra, mas é necessário saber quais as suas reais intenções. Ao contrário do encenador que trabalha em conjunto com o autor do texto, o escritor nunca trabalha em conjunto com o crítico.

A.A.M. — O ciúme literário e o ressentimento não entram aí?

J.C.P. — Temos de pensar que há uma gestão cultural e um poder cultural. Escrever é como ter um filho: a surpresa é o melhor. Quanto ao ressentimento, lembre-se que, entre outros casos, o Cesário teve ressentimentos (justos) contra o Ramalho Ortigão.

A.A.M. — Porque é que diz que o crítico é um ficcionista?

J.C.P. — Eu julgo que já é tempo de meter, no burburinho da escrita, poetas, romancistas, jornalistas, comentadores, ensaístas. Todos eles fazem literatura.

A.A.M. — Isso é uma ideia muito interessante...

J.C.P. — Repare que, em inglês, um escritor ou um ensaísta são designados pela mesma palavra: *Writer*. No caso português, há que ter em atenção que o envolvimento tem pontos de litígio muito mais importantes do que as quezílias de bar ou de capela.

A.A.M. — Dentro desse enquadramento, que *Writers* referenciará?

J.C.P. — Há sempre o perigo das omissões...

A.A.M. — Mesmo correndo esse perigo...

J.C.P. — Nomes soltos e ressaltando os que agora não me ocorrem: Maria Velho da Costa, Lobo Antunes, o Dinis Machado de *O que diz Molero*, Fernando Assis Pacheco, Herberto Helder, Pedro Tamen, Nuno Brederod dos Santos, Inês Pedrosa, José Quitério...

A.A.M. — Qual é o seu maior medo?

J.C.P. — Andar-me a enganar.

**LETRAS & LETRAS, A MAIOR FONTE DE INFORMAÇÃO DE LITERATURA CONTEMPORÂNEA PORTUGUESA: 40 DOSSIERS PUBLICADOS**

# Uma nova faceta da ficção de José Cardoso Pires

João Décio

*Alexandre Alpha sobre ser um amplo e profundo discurso ao nível da intertextualidade (da ficção, da poesia, do filme, da política, da religião, da cidade) centrado num fino e subtil processo de ironia e de humor, resolve-se em leitura fundante, necessária e urgente, no que apresenta de instigante e insinuante «puzzle» onde romance e poesia se harmonizam de forma brilhante.*

José Cardoso Pires, autor até o momento dos romances, *O Anjo Anorado*, *O Hóspede de Job*, *O Delfim*, *Balada da Praia dos Cães*, dos contos, *Os Caminhadores* e *Outros Contos*, *Jogos de Azar*, *O Burro-em-Pé*, das narrativas *Histórias de Amor*, das peças de teatro *Corpo-Delito*, *Na Sala de Espelhos*, da fábula *Dinossauro Excelentíssimo*, dos ensaios, *Cartilha do Marialva* e *E Agora José*, apresenta-nos *Alexandra Alpha*, surpreendendo os estudiosos de sua obra, num processo de inovação e renovação dos temas e dos processos narrativos.

*Alexandra Alpha* antes de tudo se constituiu em intrigante e instigante «puzzle» que reúne ficção, poesia, música, cinema, história e política e intervenção militar no território angolano. A obra destaca uma personagem Alexandra, que dá o título ao romance e sua irmã Maria e através delas costumam-se referências a Fernando Pessoa, ao romance *Uma Abelha na Chuva*, de Carlos de Oliveira, à novela de Aquilino Ribeiro, à cinematografia de Fernando Lopes, à organização da linguagem cinematográfica, associadas ao levantamento e discussão de problemas sociais, morais e económicos de Portugal dos últimos vinte anos. Como se vê, um sem número de aspectos que Cardoso Pires deve equacionar num desafio que é para dizer o menos, aliciante.

Em primeiro lugar, cumpre lembrar que não aparece uma linha dramática permanente que envolva as personagens. Das referências rápidas a momentos da existência cotidiana e por vezes revolucionária de Alexandra, o narrador passa a aspectos sociais, num sentido de oferecer uma visão panorâmica da sociedade portuguesa da actualidade. O estilo cinematográfico de *O Anjo Anorado* e de *O Hóspede de Job* retorna com todo o vigor, ora numa visão de panorama ora em «close».

A estória, mesclando o fantástico transcendente por via da linguagem poética com o contingente histórico, inicia-se com a dinâmica de um anjo que se metamorfoseia em um jovem que, ao se precipitar ao solo instala o primeiro tema da obra: o da morte:

«O anjo sobrevoou a cidade às 12.00.12.27 (hora solar). Era louro

e de asas vermelhas e tinha um belo rosto triangular em nada semelhante ao dos querubins de igreja. Planou em lentas e tranquilas curvas por cima dos arranha-céus e das praias que contornavam a cidade, percorrendo-os com a sua sombra». (*Alexandra Alpha*, p. 9).

«De súbito imobilizou-se, como que numa hesitação. E nesse instante, percebeu-se que as asas rubras se tinham rasgado e que delas de levantavam farrapos como labaredas a ondular ao vento, e logo, vez, cada vez mais veloz, a aparição alada despenhou-se das alturas celestiais, batida pelo sol louco do meio-dia, e veio estatelar-se nuns rochedos do litoral, conhecidos por Ponta do Arpoador». (*Alexandra Alpha*, p. 9).

Na fixação de pormenores da realidade exterior, a ficção se desenvolve na linha do olhar, repondo certa técnica muito característica do «nouveau-roman», não isenta, contudo, de um ar impressionista em que se associam a dinâmica das acções do anjo e a intensa nota descritivista que vai predominar em toda linha de *Alexandra Alpha*.

Já nas primeiras páginas, retomando o clima de *Corpo-Delito* e de *Balada da Praia dos Cães*, *Alexandra Alpha* caminha decididamente para a organização de um ambiente de mistério e de suspense, pois parece que a morte do anjo, na realidade, um rapaz que voa de asa delta, constitui realmente um assassinato que cumpre às autoridades resolver. Assim, a narrativa, de poética passa a fantástica e depois se metamorfoseia em romance de mistério e suspense e nesta altura começa a configurar-se a personalidade de Alexandra Alpha, forte figura feminina, vivendo acima e à margem dos preconceitos morais e sociais:

«Porém, enquanto isto, já muito distante dali, em Ipanema, uma outra mulher, esta jovem e portuguesa, rasgava todos os retratos e memórias de Waldir que havia no apartamento onde morava, apagando-lhe para sempre o perfil de bem-amado. Para sempre, não. Nunca o conseguiria: embora naquele momento lhe fosse impossível admitir, jamais pela vida fora se veria livre da imagem dele. Elogio nessa noite a vieram buscar para reconhecer o cadáver destroçado; e a

levaram para ser ouvida, entre polícias e de passaporte na mão, e declarada como Maria Alexandra, secretária de empresa, solteira e natural de Lisboa...» (*Alexandra Alpha*, p. 13).

Participando desde o início da área do fantástico, irradiando em seguida para a narrativa de mistério e de suspense, mesclando-se com temas de amor e posturas relativas à poesia de Fernando Pessoa, à ficção de Carlos de Oliveira, chegando até à linguagem cinematográfica, *Alexandra Alpha* vai se instalando gradativamente no terreno da intertextualidade.

Em toda a linha do livro (romance? fábula?, ficção



Cardoso Pires e Elio Vittorini, em Saint Tropez, 1958.

policial? poesia?), mantém-se sempre uma atitude de ironia e crítica à sociedade portuguesa da actualidade, pré e pós-Revolução de 1974.

Mantendo-se dentro do olhar característico do «nouveau roman», o narrador procura percorrer momentos da realidade histórica e política de Portugal, em particular no que se refere à actuação diante de ex-colónias, como a de Angola. À certa altura fixa-se o destino comum dos que iam servir como bucha de canhão nas infundáveis e infernais guerras coloniais, em Moçambique:

«Assim se diz que cumpriu três meses e vinte e um dias na frente de Moçambique e sempre entre dois fogos e de cabeça levantada, coisa nada fácil de entender e menos de suportar, andar assim, àquele destino. Valeu-lhe

o estilhaço de mina que lhe apañou a perna esquerda e aí foi Deus a salvá-lo da morte por ricochete, pois logo o devolveram à terra máter, rejeitado e a manquejar. Agora vinha destinado a um purgatório que não recusava e que, pelo contrário, iria reacender por suas próprias mãos». (*Alexandra Alpha*, p. 189).

Fácil é de ver, nesta altura, que a ficção passa pelo discurso ideológico e político e que se reveste sempre de uma atitude crítica à situação portuguesa, dada a sua acção suicida nas frentes de batalha de Angola e de Moçambique.

Mas, um discurso tão vasto que entra pelo campo da intertextualidade, não poderia deixar de assinalar os aspectos arraigados nos costumes e nos hábitos da vida e da civilização portuguesa e como era de se esperar, os elementos da crença religiosa compõem-se através de um dos mais significativos acontecimentos ligados à N. S. de Fátima, se bem que numa mistura com o profano:

«Beto ficou de boca aberta perante a barafunda de imagens que forravam as paredes e o tejadilho: retratos de Gandhi (dois) e dum encantador de serpentes, a Virgem de Fátima e os Três Pas-

torinhos fardados de Mocidade Portuguesa, um templo asiático, uma pin-up de calendário, uma caveira de plástico (tamanho natural) a balouçar pendurada no tecto, flores secas, emblemas...» (*Alexandra Alpha*, p. 77).

Se aqui é o religioso no discurso, outra dimensão de Alexandra Alpha reside na moral, em que se cai do extremo da negação dos valores, dentro de uma perspectiva amorosa:

«No caso em questão, o travesti que lhe apareceu tinha particulares, era travesti de língua, travesti semiótico, sem ofensa para as gramáticas, e isso porque falava por fora andaluz de cassette enquanto que por dentro rodava outro assimil». (*Alexandra Alpha*, p. 147).

Em qualquer dimensão do discurso, porém, a linha da ironia

e do humor permanece uma constante, envolvendo Alexandra e outras personagens, como o picaresco Opus Night que instala outra linha popular do romance: a pícara. A personagem picaresca «Opus Night» (pelo humor e desventura de suas aventuras de anti-herói) permite dimensionar o discurso do desejo, introduzindo a transgressão do sagrado e encaminhando-se para o interdito. Instala-se num sentido amplo o discurso erótico:

«Fez pausa, intrigado com a recordação da freira matulona. Que era boa como milho, a santa irmã. Boazona, perna aberta e traseiro generoso, Opus Night não sabia se o amigo estava lembrado.

Depois toda ela era excitação, cara afogueda, dentes alvíssimos. E por dentes alvíssimos, Opus Night teve um sobressalto: acabava de se lembrar que havia brilho de perversidade na boca da monja fugitiva. (*Alexandra Alpha*, p. 143).

Num sentido amplo, o narrador se mantém no nível da ficção, ou seja da história da personagem principal Alexandra e das secundárias como Opus Night e Bernardo Bernardes. Através desta última, no entanto, opera-se a intertextualidade por via da poesia de Fernando Pessoa e da linguagem fílmica:

«Silêncio de espera, e o Fernando a consultar um apontamento. Ah, disse, o problema da planificação. Quanto ao problema da planificação parecia-lhe ser uma das mais interessantes novidades de Désanti. A unidade da leitura do filme assentava num desenvolvimento narrativo aleatório, por vezes anárquico, por vezes metafórico, usando, caso curioso, uma geometria semelhante à das «portas abstractas» que falava o Pessoa Álvaro de Campos. E era tudo por agora. Bernardo Bernardes ia passar a palavra às imagens. Como se ia ver, elas falavam duma Lisboa redescoberta num discurso provocatoriamente de silêncios que em certos momentos atingia a contensão das proclamações.» (pp. 150-151).

Em algumas passagens o discurso literário envereda, por via da ironia e do humor, para considerações acerca dos assuntos da Igreja, retomando em novos termos, as dissenções intestinas daquela instituição de grande força em Portugal, pelo menos até a altura da explosão da Revolução de Abril de 1974. Toda a reflexão procede de Nuno, personagem que encarna as reflexões sobre a Igreja e a religião:

«Igreja silenciada versus Igreja totalitária. «A Igreja não pode ser o ópio da passividade» (citação aproximada). Na cerimónia da sua Primeira Missa só lhe faltou irradiar luz das mãos para ascender logo aliás corte do Patriarcado numa revoada de querubins. Glória, Glória, três vezes Glória. Lá dos seus cadeirais os bispos e os dou-

tores canónicos fitavam o jovem engenheiro paramentado a ouro branco que subia humildemente os degraus do altar e se despedia das vaidades do século para todo o sempre (*Alexandra Alpha*, p. 187).

A preocupação do narrador com assuntos ligados à poesia, ao cinema, ao romance, aos bares, às lutas em Angola e Moçambique, a religião, a Igreja, organiza um consciente discurso cidadão e é onde penetra mais firme a intertextualidade por via de Álvaro de Campos:

«Bernardo Bernardes: O Discurso da Cidade. «Oh douleur revisitée, Lisbonne d'autrefois d'aujourd'hui — Álvaro de Campos, Lisbon Revisited.

Quando Bernardo Bernardes chegou à sala de projecções do Palácio da Cultura e da Propaganda Nacional para apresentar o filme de Désanti tinha o Fernando Pessoa, à espera dele num retrato em tamanho natural. Bernardo é evidente que conhecia o Pessoa em todos os Pessos que o Pessoa comportava e mais um que ele andava a estudar há muito tempo. A presença do Poeta na sala impressionou — vivamente». (*Alexandra Alpha*, p. 149).

Novamente retorna aqui o carácter irónico no sentido sócrático, pois pretendendo dizer uma coisa, o narrador acaba afirmando outra, seu reverso.

Finalmente, num sentido amplo, envolvendo todos os temas e discursos, comparece o discurso ideológico, restrito no sentido histórico do movimento de Abril de 1974 mas na dimensão da liberdade, adquirindo amplitude intemporal e universal:

«Liberdade, Liberdade, gritava-se, em todas as bocas, aquilo crescia, espalhava-se num clamor de alegria cega, imparável, quase doloroso, finalmente a Liberdade!, cada pessoa olhando-se aos milhares em plena rua e não se reconhecendo porque era o fim do terror, neste Abril, abril de facto, nós só agora é que acreditávamos que estávamos em primavera aberta depois de quarenta e sete anos de mentira, de polícia e ditadura. Quarenta e sete anos, dez meses e vinte e quatro dias, só agora.» (*Alexandra Alpha*, p. 340).

Em síntese e em conclusão, *Alexandra Alpha* sobre ser um amplo e profundo discurso ao nível da intertextualidade (da ficção, da poesia, do filme, da política, da religião, da cidade) centrado num fino e subtil processo de ironia e de humor, resolve-se em leitura fundante, necessária e urgente, no que apresenta de instigante e insinuante «puzzle» onde romance e poesia se harmonizam de forma brilhante. Constitui-se sem dúvida numa das melhores obras publicadas nos últimos cinco anos em Portugal. Por tudo isso, é escusado dizer que sua leitura é urgente e imprescindível.

# Da Balada da Praia dos Cães

de José Cardoso Pires

Pierrette e Gérard Chalendar

Até hoje, a Balada da Praia dos Cães, é o título que na obra de José Cardoso Pires mais sucesso conheceu, dado que em cinco anos foi reeditado treze vezes,<sup>(1)</sup> ganhou o «Grande prémio de Romance e Novela» atribuído pela Associação Portuguesa de Escritores foi levado aos «ecrans» por José Fonseca e Costa, traduzido nas principais línguas europeias e foi seleccionado pelo Sunday Times entre os melhores romances estrangeiros publicados na Grã Bretanha em 1986.

## Romance policial sem ser convencional

A té hoje, a Balada da Praia dos Cães, é o título que na obra de José Cardoso Pires mais sucesso conheceu, dado que em cinco anos foi reeditado treze vezes,<sup>(1)</sup> ganhou o «Grande prémio de Romance e Novela» atribuído pela Associação Portuguesa de Escritores foi levado aos «ecrans» por José Fonseca e Costa, traduzido nas principais línguas europeias e foi seleccionado pelo Sunday Times entre os melhores romances estrangeiros publicados na Grã Bretanha em 1986. No entanto, abstraímos-nos agora do acolhimento entusiástico da crítica, dos meios editoriais e dos leitores e ocupemo-nos do texto em si.

Ele tem como subtítulo *Disserção sobre um crime*. Não é, contudo, uma reflexão minuciosa e argumentada sobre o «cadáver de um desconhecido encontrado na praia do Mastro em 3-4-1960» (p. 5). Nem um resumo jornalístico do acontecimento mas uma narrativa de ficção propriamente dita, sendo embora apoiada por elementos referenciais que se relacionam com os métodos de investigação policial sob o regime salazarista (cf. p. 253). Estamos perante uma narração de factos e a sua interpretação que obedecem à lógica e à cronologia próprias do inquérito conduzido pelo Chefe de Brigada Elias Santana entre 3 de Abril de 1960 (data da descoberta do corpo da vítima) e 8 de Agosto do mesmo ano — dia em que os assassinos foram identificados.

Romance policial, portanto, sem ser, contudo, convencional, embora apresente algumas características do género; averiguação do autor do crime, reunião de testemunhos e de documentos acerca do modo de vida da vítima e como ocupava o tempo alguns dias antes de desaparecer, relações entre os polícias encarregados do inquérito, progressão das investigações por confronto dos suspeitos e dos resultados da análise de laboratório, das opiniões entre os inquiridores, entre datas e horários. Todavia, ao contrário

dum bom número de autores de romances policiais, José Cardoso Pires deixa quase no silêncio os móveis do crime (o Major Dantas Castro foi de facto executado pelo arquitecto Renato Manuel Fontenova Sarmento, mas ele não está seguro que fosse porque Mena, a amante do Major, decidira abandoná-lo para ir viver com Renato, e ela recusa-se a explicar este assunto).

## O contexto político é essencial

Aquilo que o autor descreve, o que constitui a temática da obra, são as etapas do trabalho dos polícias e principalmente as circunstâncias em que esta investigação decorre. O contexto político é essencial: o assassinio foi em Abril de 1960, época salazarista por excelência. Com efeito, as referências ao regime político abundam: delas se destaca o conluio entre a PIDE e o círculo imediato do ditador (p. 144); a existência de correntes antagonistas no interior da armada, a tentativa (entre muitas outras) realizada por «um provocador a soldo do governo» (p. 183); a luta surda entre a polícia política e a judiciária: A PIDE há muito que sabia do crime e que só esteve a fazer tempo para passar o cadáver à Judite Judiciária com todo o malcheiroso (p. 18). Pelo lado da imprensa lisboeta e brasileira, a questão torna-se mais complexa e penetra no domínio público: Dantas Castro fora executado pela PIDE, lê-se aí, e esta agiu em cumplicidade com um grupo subversivo oposto ao da vítima.

A partir destes dados, José Cardoso Pires poderia circunscrever o assunto ao enredo das relações entre as duas polícias e as interpretações divergentes dos jornais; nesse caso leríamos uma «colagem» textual à base de recortes da imprensa (p. 183), de extractos de jornais, de panfletos políticos (ibid.), de cartas pessoais, de apontamentos dispersos numa obra lida por um dos membros do grupo e que esclareceriam os inquiridores, das declarações das testemunhas dos relatórios da polícia. Poder-se-ia, assim, mostrar a aposta política e ideológica deste assassinato, pôr a descoberto o engendramento do sucedido pela

imprensa (ou mais largamente pelos «media», embora a rádio ou a televisão não tivessem intervindo no caso).

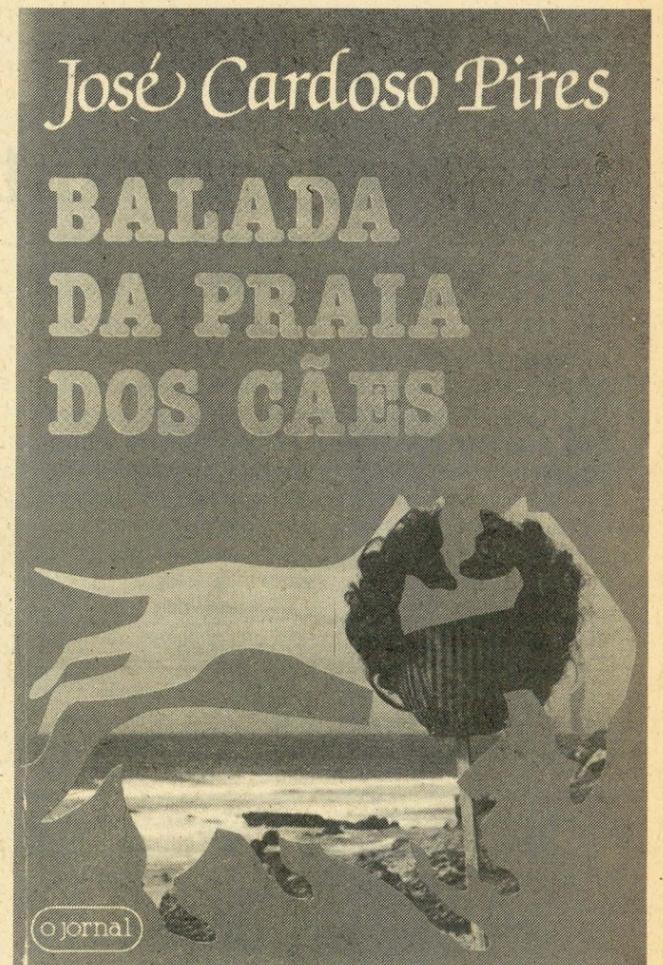
Uma outra exploração possível dos elementos aqui reunidos: a exploração da personalidade da vítima. Elias recompõe com pormenor o seu passado, bem como o dos seus amigos; ficamos a conhecer, grosso modo, o tino de homem que ele releva: um arrebatado idealismo que «rivaliza» com o «totalitarismo salazarista» (p. 86) e cujo comportamento manifesta «uma crise de personalidade que tem a ver com uma angústia de afirmação quase patológica» (p. 113). Otero, colega de Elias, adianta a tese de que «a política é a projecção da frustração individual sobre o colectivo» (p. 114). Mas o autor não alinha por este filão; estas observações pertencem ao anedótico no texto; elas alimentam um tempo, as conversas entre os inquiridores, não constituindo uma linha de força temática, um ponto focalizador a partir do qual se organizaria a evolução da ficção.

## Elias Santana a antítese de Sherlock Holmes

Decididamente, a personagem de primeiro plano não é Dantas Castro, mas Elias Santana. É ele que torna mais rebuscado o assunto do retrato. Enquanto muitas zonas sombrias permanecem sobre o passado e as motivações do Major (teria uma actividade revolucionária em Moçambique?) e sobre as relações com a amante (por que decidira viver com o arquitecto no momento em que acabava de descobrir o prazer com o seu primeiro amante ao sair da prisão?), a pessoa física e psicológica do polícia é-nos mais conhecida: sabe-se, desde o início do romance, que ele digere mal, que é míope, que mede 1m e 73; salientam-se os seus tiques profissionais: «jamais pronuncia a palavra Defunto, Finado ou Falecido a propósito do cadáver que lhe é confiado; preferindo tratá-lo por de Cujus que sempre é um termo de meretíssimo juiz» (p. 14). A menor hipótese acerca das motivações do assassinato é registada, mesmo que o seguimento mostre que era errónea (Elias chega a

pensar num crime político: o facto de se ter mudado o calçado da vítima prova, pensa ele, que se atribua a morte a um traidor. A interpretação será desmentida depois). É que esta personagem não é apenas um testa-de-ferro que permite ao romancista descrever os mecanismos do inquérito, garantir a reconstituição da cena do crime e, por fim, identificar os responsáveis; é também um homem em toda a sua dimensão: ele ostenta uma intensa vida psíquica: um tal episódio de investigação faz-lhe evocar um filme de horror com Boris Karloff no papel principal (p. 30) ou do assassinato dum padre numa fábrica de velas (p. 115). No decorrer dos interrogatórios, está fascinado pela sensualidade de Mena de que não cessa de imaginar o «pródigo e ardente púbis», as «coxas serenas e poderosas (p. 28), os seios comparados a um «botão de mel» (p. 29). A figura hiper-sexualizada da filha na orla da piscina, cuja fotografia ele observa de vários ângulos, incita-o a masturbar-se (p. 190). Frustrado as interpretações jornalísticas e exibe uma psicologia muito elaborada na técnica de interpretação dum suspeito: «Jamais, no confronto com um indivíduo desses Elias deixava transparecer os seus gostos ou as sus leituras, seria uma aproximação que não lhe interessava. O contrário sim. Ignorar, mostrar-se rotineiro, insensível. «Se queres agarrar o preso, deixa o amor-próprio em casa» era outra das suas regras.» (p. 126).

Final de contas, é preciso compreender Elias como a antítese de Sherlock Holmes: longe de ser um puro cérebro experimentado nas deduções, no confronto das provas, deixa transparecer a sua exigente sexualidade, a desconfiança para com intrigas políticas e, contrariamente a Maigret, desinteressa-se pelas motivações psicológicas que levaram um homem a matar. Nenhuma reflexão filosófica perturba o inquiridor: o desaparecimento do Major é produto da ditadura política, da apetência pelo poder no seio das organizações terroristas, do ciúme masculino, da sexualidade delirante da mulher? O polícia em causa não incide no drama interior que fez dum indivíduo um criminoso; contenta-se em identificá-lo e desinteressa-se do caso desde que o inquérito acaba; não interioriza a desgraça de que reu-



niu todos os fios; simplesmente conclui-a pelo reconhecimento do assassino e volta para casa cantalorando árias de óperas.

Não há dúvida que foi a verossimilhança da personagem que garantiu o sucesso editorial do livro, visto que a sua escrita é das mais clássicas.

a) A acção — a investigação — desenrola-se em lugares perfeitamente conhecidos dos leitores como sejam o Chiado ou o gabinete de Elias cuja «luz do neon» zune «como um aquário de sala» (p. 52) e a gaveta contém objectos tão familiares como comprimidos de magnésio e um livro para um grande público letrado («A vida quotidiana dos Assírios»). Verifica-se, também, o cuidado que o escritor pôs em tornar plausíveis certos dados para autenticar os personagens, para os aceitar como realmente existentes: não será inútil, por exemplo, precisar que Elias é apelidado Kovas, que o seu quarto tem uma cómoda de mogno e que dorme em lençóis bordados (p. 14), que para ele a interjeição «merda» designa uma situação problemática (p. 34). Estes pormenores servem para abonar a ideia de que havia nos anos sessenta, em Lisboa, um polícia realmente com este nome patronímico, vivendo entre esta mobília e afectando exprimir a sua presunção por um termo conhecido de toda a gente. Do mesmo modo, os relatórios da polícia, os panfletos não são trabalho de ficção, mas estão envolvidos na trama da história e reconstruídos como tais. Tudo isto assegura um contacto estreito entre o real e o descrito e dá a impressão ao leitor que os factos são verificáveis e que as «acções passam para a própria verdade»<sup>(2)</sup>.

b) Para além do código de verificabilidade, o efeito do real está garantido por um outro: o da consciência: «quanto mais a descrição exagera em perseguir os detalhes, menos o leitor consegue representar os objectos descritos de modo satisfatório, a acumulação confundindo os eixos de referências» (Robbe-Grillet). O recurso à sinédoque é dado então como muito útil, o pormenor, aparentemente anódino, torna o con-

junto credível. As frases sublinhadas no romance de Jack London são um resumo ideológico da situação do Major; quanto aos cigarros que Mena fuma ininterruptamente, focaliza a tensão nervosa da rapariga após o drama. Aqui se vê que o descrito se estende para além do descrito pois o real excede toda a narração que dele se dá. «No texto realista, escreve Jakobson, o pormenor conhecido torna o conjunto credível, o objecto autenticado torna autêntico o espaço, o momento apreendido torna verdadeiro todo o tempo». Tudo isto é facilmente desmontável no texto de José Cardoso Pires.

c) O terceiro código que nele se encontra é o da aceitabilidade do referente. Sabemos que Auerbach definia o realismo como o tratamento problemático das realidades vulgares. A Balada da Praia dos Cães ilustra muito bem esta reflexão: porque o crime de que se trata não recebe interpretação exaustiva e definitiva, pode ser entendido como um acidente de percurso amoroso (drama da inveja masculina), como um dos modos de tirania (a PIDE não estava envolvida neste assassinato?), como síndrome das doenças que pervertiam as sociedades burguesas (Dantas Castro não se animara do desejo de ter papel de dirigente dentro da sua organização, não foi vítima da luta pelo poder em nome dum ideal de justiça, aliás mal definido?).

Este conjunto de critérios que define a prática realista opera no romance de que nos ocupámos e permite catalogá-lo entre as obras realistas. Donde o seu lado «clássico». Daí a facilidade que se experimenta ao lê-lo e, por conseguinte, o êxito que ele teve junto dos leitores.

(Trad. de Francisco Martins e de Alexandra Martins)

### Notas:

<sup>(1)</sup> Edições O Jornal, 1982. As citações são extraídas da 13ª edição (1987). A estas 13 edições, convém acrescentar a edição especial aparecida em Novembro de 1984, no Círculo de Leitores.

<sup>(2)</sup> J. M. Klinkenberg, *Réallés d'un discours sur le réel*, início «Lire Simenon — réalité/fiction/écriture», Nathan/ Labour, 1980, p. 128.

# O labirinto

François Baradez

**O** *Delfim*, a obra de José Cardoso Pires, que foi publicada pela primeira vez em 1968, e cuja 10.<sup>a</sup> edição saiu ultimamente nas Publicações Dom Quixote, parece-me conquistar um lugar característico na produção literária portuguesa da segunda metade do séc. XX.

Não é, com efeito, e de longe, uma obra vulgar, na medida em que esta narrativa de um crime (crimes que desde há séculos, com reflexo de avestruz, a humanidade

a precaução de segurar a ponta do fio de Ariane.

Esta profunda reflexão sobre os temas do amor e da morte, parece ter sido voluntariamente concebida pelo autor como uma «estalagem espanhola», em que, sabêmo-lo, cada um consome apenas o que quis levar.

É um brilhante exercício de estilo bastante impregnado das nostalgias do passado: «Antigamente, em tempos mais felizes...». Página após página, pres-

Esta lagoa — «que é abundância e toda a abundância traz castigo» — enorme massa de água que deveria ser berço de vida, será, no caso, instrumento de morte.

De passagem é evocado o problema da esterilidade: «Donde vem o mal que impede os frutos? Da esposa inabitável ou da semente que não tem força para viver dentro dela?».

À noite também é atribuído um papel importante: «Dentro em breve vai render-se à noite, que é a face comum do universo, alcançar-se nela, preencher os buracos e as rugas com escuridão.».

Vale a pena citar algumas linhas literariamente fundidas no bronze e consagradas a uma lagartixa: «Uma lagartixa parda, imóvel, parecia um estilhaço de pedra sobre outra pedra maior e mais antiga, mas como todas as lagartixas, um estilhaço sensível e vivaz debaixo daquele sono aparente. Pensei: o tempo, o nosso tempo amesquinçado.».

«Como pesa o tempo vencido sobre quem se aventura a recompor», podemos ler no final da obra.

Este belíssimo exercício sobre «a curiosidade, a terrível curiosidade» é, em suma, uma perfeita ilustração do que escreveu George Bernanos (1888-1948): «Vejo agora que cada crime criado à sua volta como uma espécie de turbilhão atrai invencivelmente para o seu centro, inocentes ou culpados, e de que ninguém seria capaz de calcular antecipadamente nem a força nem a duração.».

Eduardo Prado Coelho, no seu prefácio a *O Delfim*, intitulado *O Circulo dos Circulos*, tem toda a razão em sublinhar: «Críticos e ensaístas procuram decifrar, mas o prazer do leitor vem desse informal que fica EM SUSPENSO no corpo vivo do texto.».

Este livro, que já foi editado no Brasil, em França, em Espanha, na Alemanha, em Itália, na Polónia, na Checoslováquia, na Finlândia e na Roménia, honra as letras portuguesas.

F I G U R A S

## CARDOSO PIRES por CARDOSO PIRES

entrevista conduzida por  
ARTUR PORTELA



P U B L I C A Ç Õ E S D O M Q U I X O T E

insiste em pretender que não são perfeitos) cuja arma é o amor, desenrola-se de maneira, por assim dizer, irracional, ao ponto de sentirmos rapidamente a impressão de sermos — à procura da chave de um enigma — lançados num labirinto, sem termos tomado

sentimos o pape importante atribuído a uma lagoa da vizinhança: «Lagoa, para a gente de aqui, quer dizer coração, refúgio de abundância. Odre. Ilha de água cercada de terra por todos os lados e por espingardas da lei.».

