

# A CRÍTICA DO LIVRO

por ÓSCAR LOPES

José Cardoso Pires — JOGOS DE AZAR. contos Lisboa, 1963  
— O HÓSPEDE DE JOB, romance



LI o primeiro romance de José Cardoso Pires, que, facto invulgar, saiu quase simultaneamente em versão italiana (esta versão acabou mesmo, devido a factores técnicos, por se antecipar um pouco à portuguesa) — e rell, seguidamente, a também recente antologia dos seus contos, *Jogos de Azar*, muitos deles já nesta secção comentados há cerca de dez anos. A aproximação entre estes dois volumes, onde se condensam os passos duma carreira literária com cerca de vinte anos, permite descortinar as constantes, as variáveis e sentido de evolução literária do autor. É certo que os contos foram refundidos, por vezes, muito melhorados, e que Cardoso Pires no 'informa datar de 1953-54 a primeira redacção, hoje corrigida, do romance; mas a evolução nem por isso deixa de evidenciar-se. Tanto assim, que vamos assistir, neste artigo, quer a uma afinação do realismo na arte literária em geral de Cardoso Pires, quer ao surto de uma sua arte de romancear que tem, sem dúvida, o conto como ponto de partida. Este último aspecto da evolução apresenta, para as minhas reflexões, um enorme interesse, qual o de nos dar uma medida de quanto um escritor autêntico pode fazer-se, de quanto a literatura é trabalho, no mais amplo significado desta palavra, que designa uma interacção homem-natureza onde se conjugam matéria e espírito, espontaneidade e vontade, graus variáveis de consciência (portanto, de subconsciência), graus variáveis de prática humana vivente e convivente.

Se houvesse vocações de todo inatas, Cardoso Pires poderia passar por um contista de nascença. Mesmo (vê-lo-emos) neste romance, como já na novela *O Anjo Acorado*, 1958, ou na peça teatral *O Rendo dos Heróis*, 1960, o que deixa rasto mais vivo de memória é uma série mais ou menos descontínua de episódios. Cada episódio ou sequência carrega uma tal densidade de informação ambiental, psíquica, gesticular, retrospectiva, prospectiva, que se diria ter o autor partido deles como dados imediatos e sintéticos da sua imaginação, que se limitou depois a polir e, quanto possível a ligar. Neste sentido, apetece-me classificar Cardoso Pires entre aqueles escritores que (passe o paradoxo) escrevem primeiro e pensam depois (depois de virtualmente escreverem o essencial). A nitidez quase obsessiva dessas sequências remete quase sempre nos contos, para as imagens de uma nossa experiência mais ou menos comum de todos, faz-nos reconhecer qualquer coisa despercebida mas cuja objectividade se nos impõe sem dúvidas. Sivam de exemplo sumário estes períodos onde se esboça uma vila alentejana inteiriinha: «Cimadas era o que se via. Uma alvura, um silêncio.» E é nisto que está a pedra cunhal do seu melhor realismo. Outras vezes, nos contos, a obsessão ganha um ar, necessariamente menos suasório, de verdade predominantemente subjectiva (se assim me posso exprimir), e Cardoso Pires faz expressionismo. É o que, por exemplo, acontece quando no seu tão conhecido conto sobre *A Rapariga dos Fósforos* o protagonista-narrador se põe a futurar o velório de velhas viúvas que espera a rapariga, quando ela, de certeza, vier a matar-se. Seria fácil mostrar em Cardoso Pires o que julgo ter já mostrado num estudo sobre Abel Botelho e Filho, vem a ser, que os aspectos expressionistas dos seus contos não passam de desenvolvimentos consequentes de outros seus aspectos naturalistas; quando Cardoso Pires, em passagens de alguns contos, como esse mencionado e o também tão conhecido dos *Vampiros*, carrega as notas de sordidez humana, está já a entrar na câmara mitológica do insólito, do pesadelo, cuja correspondência no real é problemático. Exemplo: o recorte de uma velha má, cega e beata, que agride a *Rapariga dos Fósforos* à dentada e de cujos dedos e unhas parecem nascer as côdeas de que se alimenta. A pedra de toque do naturalismo da degradação consiste em que, ao levar-nos numa ida aos infernos humanos, nos bafeja ao mesmo tempo com o sentimento do insólito, se não mesmo do exótico. Em certos contos de Cardoso Pires mergulhamos, a cada lance, num enigma ou estranheza que, é certo, se resolve da maneira mais verosímil ou edificante, mas depois de actuar esteticamente de um modo que, afinal de contas, não difere muito do modo como actuam na obra de Branquinho da Fonseca ou Bessa Luís.

Estarei a apoucar a sensibilidade expressionista, de cujo apuramento resultou Kafka? Não, porque fui talvez o primeiro crítico português a reivindicar o realismo de Kafka e a sondar o realismo imanente aos melhores expressionismos de Branquinho e Bessa Luís. A negação da arte realista é a banalidade chapada, incluindo muito pseudo-realismo, e não qualquer arte autêntica, mesmo de peito feito anti-realista. O que me parece óbvio é uma diminuição de plenitude vivente, na medida em que uma arte se apresenta como inconcisa de realidade. Estarei a apoucar os contos de Cardoso Pires ao apontar uma sua linha de evolução naturalista-expressionista? Não, porque tudo veio a propósito da sua técnica, originariamente confusiva. De tudo assentar em sequências narrativas altamente sintéticas e como que suficientes. Algumas dessas sequências em que os próprios contos por vezes se seccionam poderão, pelo seu naturalismo-expressionismo, dar o flanco à farsa caricatural de ficcionista da miséria, que ele agora sacode em prefácio aos *Jogos de Azar*. Mas os melhores contos de Cardoso Pires, como *Os Caminheiros* e *Estrada 43*, tão conhecidos não nos colocam numa subjectividade excêntrica e exótica relativamente às suas personagens populares, nem permanecem ao nível de consciência dessas mesmas personagens (dois critérios que se equivalem, ambos nos permitindo conhecer se uma dada obra é naturalista). Pelo contrário, aprofundam ou avivam uma subjectividade, uma tomada de partido humano, concêntrica (embora mais larga) a dessas personagens, mediante uma excelente tipificação objectiva das circunstâncias e casos. Em *Estrada 43* por exemplo, encontramos em plena operação de alcatroar uma estrada, e um acidente de trabalho adentra-nos, palpitantemente, na subjectividade ou simpatia afectiva da vítima e seus companheiros. Em vez de ver-

mos um espectáculo de um ponto excêntrico, necessariamente deformante, maniacamente estilístico, o que nos sentimos é empenhados, como se de algum modo (e é o sortilégio da arte) fôssemos o desgraçado roído pelo alcatrão fervente, ou, talvez melhor, fôssemos algum dos que lhe têm de valer imediatamente a miséria deprime; nem sequer origina espontaneamente a sua própria superação subjectiva ou objectiva; mas, como a subjectividade literária não é implícita, inefável, mas pelo contrário explícita, sociabilizada — um autor verdadeiramente realista que tome a miséria como assunto, ou, como hoje é mais bonito dizer, que a assumna, supera essa miséria (que é, até certo ponto, miséria de consciência também) numa consciência da miséria, consciência que (sob todos os pontos de vista que quiserem) já não é miserável. Acresce que, como a humanidade só tem a certeza de conhecer o mundo na medida em que é já capaz de o refazer a seu próprio favor; e por isso o ponto de vista daqueles que mais necessitam de refazer a realidade material, e portanto a própria realidade humana a ela amoldada, é sempre potencialmente o mais fecundo ponto de vista artístico o mais realista, aquele cuja subjectividade o bom artista tende sempre a assumir, mesmo sem dar por isso. Eis porque os melhores contos de Cardoso Pires são precisamente os mais realistas por intenção.

Ora, Cardoso Pires, ao dispor-se a escrever este romance, principiou aparentemente por fazer valer a sua principal força: a de realizar sequências, que um excelente diálogo dramatiza, antes de pensar na montagem. A uma leitura rápida e pouco atenta, talvez se julgue estar em presença de um ciclo de contos, decorridos num Alentejo cruzado de várias acções, entre elas uma crise estival de trabalho com as suas mais típicas consequências, uma incorporação militar, exercícios num polígono de fogo sob a vista e o apreço de especialistas estrangeiros da arma. Mas a aparente rapsódia de casos que por vezes mal se tocam tende para uma unidade, não apenas ambiental, mas também cíclica. Pergunta-se: como consegue Cardoso Pires tirar partido da sua anterior arte contística no sentido de uma construção já palpavelmente romancante? Por um afrouxamento da síntese, da suficiência das sequências? Não senhor. Nunca ele escreveu cenas de um mais denso ou sintético realismo. Logo de início numa cena de taberna cujas personagens não voltam a aparecer (um cabo ferrador, dois recrutas e o tendeiro), todos os pormenores traem os interesses, a vida vivida e o carácter de cada personagem, ouve-se lá fora o uivo intermitente do comboio de Évora, e modulando reactivamente esse uivo e uma conversa desconexa e tola, o cabo ferrador, embriagado, evoca aos fragmentos, sem dar por isso, a sua terra ausente e os hábitos ainda latentes de camponês vencido. Quase todas as cenas entram assim pelos olhos e ouvidos como cinema, alucinação verbalmente induzida. Em terminologia gramatical exacta, o discurso de Cardoso Pires está normalmente no aspecto imperfeito, às vezes no pretérito imperfeito, mas quase sempre no presente imperfeito, ou durativo (em inglês dir-se-ia *progressivo*). Exemplo típico dessa primazia do aspecto de estado ou *processus* lento é aquele capítulo que principia: «Há um corpo na enfermaria do quartel de Cercal Novo e encontra-se da seguinte maneira: [segue descrição]». Um *roman du regard* não seria sensorialmente mais exacto, mas apenas mais sobrecarregado. Entretanto, o naturalismo, bem como a sua progénie imediata, o expressionismo, evaporaram-se, excepto talvez (quanto ao expressionismo) num ou outro recurso estilístico mais literato (um pio de ave espetado na noite abafada; ganhões em rebanhos de silêncio; um tendeiro sonolento que *cumpr*e o tempo, está para além da curiosidade), e numa página, aliás notável, aquela em que um recém-mutilado sonha com uma lagartixa correndo entre pedaços vivos e espalhados da sua própria cauda.

Os nexos entre as sequências narrativas que se não estabelecem por encaideamento causal, inferem-se de uma grande variedade de relações capazes de nos sugerir uma totalidade humana alentejana. Por vezes, algumas dessas relações aparentemente avulsas cruzam-se num ponto: o mesmo ferro-velho onde um homem em apuros se vai desfazer da espingarda de caça e a que um rancho de rapazinho vende as espoletas apanhadas no polígono de tiro; uma exclamação costumeira e já sem sentido, «Na mula branca!», dita no disparo das peças de fogo, único e automático traço de ligação entre duas cenas dialogadas entre militares diferentes. Reconheça-se de passagem que a observação destas reacções automáticas contribui muito para a convicção intensa das cenas; sirva de exemplo o de uma ordenança que, de olhos atentos a um oficial americano, lhe limita, sem saber, os movimentos mandibulares estimulados pelo *chewing-gum*.

Exteriormente, a conexão do romance é obtida por uma mobilização extraordinariamente eficaz dos recursos da reconstrução oral popular. Isso integra-se numa tendência mais vasta para a simplicidade, a melhor lição que Cardoso Pires, como muitos outros ficcionistas de todo o mundo, recebeu de Hemingway. Há capítulos iniciados por uma pergunta elíptica («E Cercal Novo?»), outros que findam em pergunta («E agora, agora que vêm eles?»). Alguns repetem mesmo, como num *leixa-pren* de cantiga ao desafio, a frase final do capítulo precedente. Outros dirigem-se bruscamente ao leitor, ou pretenso ouvinte, com um *Vejam* ou um *Lá vêm eles*, por exemplo, de cordial tradição fernão-lopesca. E pululam, sem desequilíbrios de mau gosto (tal como Irene Lisboa sabia também fazer) as construções orais deste género: «O velho a dizer isto e o amigo a cair-lhe redondo aos pés»; «A mulherzinha assim como apareceu aos dois homens, assim se deixou estar.»

É certo que nem com tudo isto deixam algumas coisas de parecer descosidas. O cunho obsessivo de certas notações das personagens (por exemplo, em dada personagem, a mania de falar em *vivandeiras*), a insistência, apetece dizer, em gíria musical, o *ostinato* de certas imagens, como o baloiçar de uma peça de caça à ilharga do caçador, o grito «Ai eu!» de certo

sinistrado, acentuam esta impressão de um certo seccionamento temático. Cardoso Pires, segundo um bom preceito brechtiano, deixa margens e estímulos por vezes irritantes para que o leitor pense por si, preencha lacunas e pontos de intersecção, mas talvez pudesse ajudar um pouco mais, embora não tanto como, por exemplo, faz Manuel da Fonseca em *Seara de Ven* o. De qualquer modo *O Hóspede de Job* transcende, em conjunto, não só as suas boas provas anteriores de realismo, como o seu fôlego narrativo. É bom um romance, afinal, e até um dos nossos melhores romances dos últimos anos. Edifica-nos sem nos impor um pensamento que não tenha a colaboração da nossa própria autonomia mental. O próprio contraste de caracteres entre um mítmano Tio Anibal e um desenganado e esforçado João Portela resulta sem ênfase, dir-se-ia que antes achada do que premeditada pelo autor. O que revela ter Cardoso Pires encontrado um difícil equilíbrio entre a espontaneidade de imaginação ou percepção e aquela intencionalidade sem a qual não se consumaria o contista nem, por um crescimento orgânico, ele teria chegado até ao bom romance