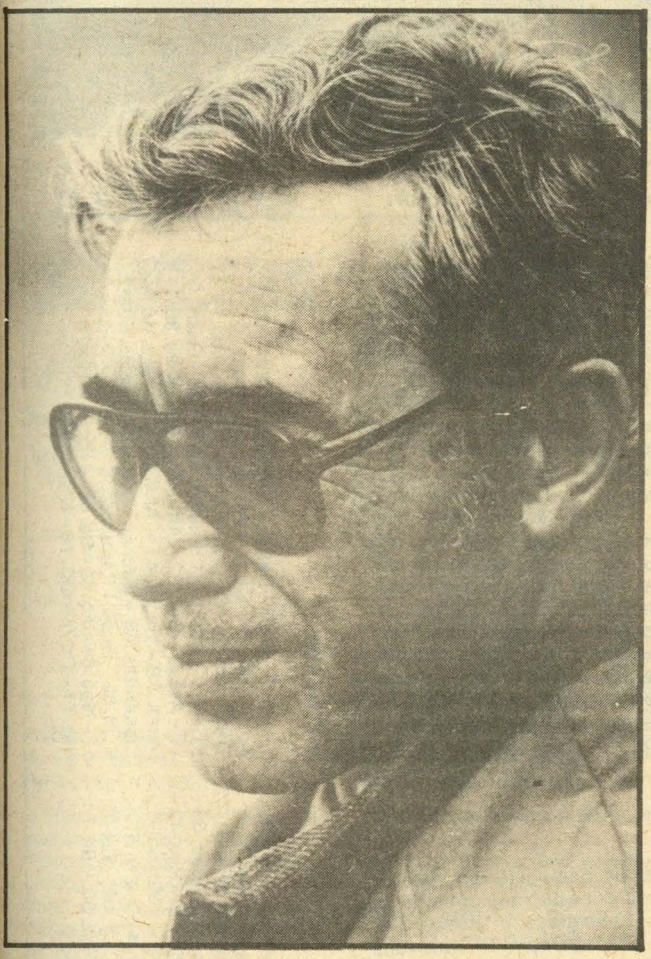


Cardoso Pires escritor realista?

«Para o Estudo da Obra Romanesca de José Cardoso Pires» é o título de um trabalho de Eunice Cabral que começamos hoje a publicar, no qual se caracteriza e dilucida o discurso literário misto do escritor, típido da modernidade, em que o «fingimento» poético alterna e interpenetra-se no compromisso (a historicidade).

Cardoso Pires será um escritor realista? A autora ensaia uma resposta curiosa a esta pergunta ao longo da leitura das suas obras.

Ver págs. 4 e 5

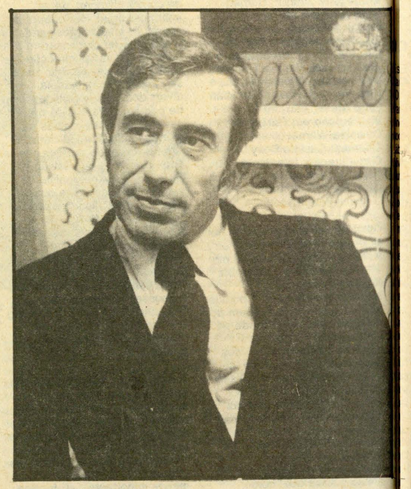
Literatura

por Eunice Cabral

Para um estudo da obra romanesca de José Cardoso Pires - I

I
O DELFIM

O Delfim o herdeiro, o único, o guerreiro, o fidalgo.
O Delfim, como símbolo do Homem-sujeito, omnipotente que tende a tornar em objecto a tudo o que o rodeia. O correspondente em linguagem comum a marialva: «Marialva é o antilibertino português, privilegiado em nome da razão de Casa e Sangue, (...). No convencionalismo popular (ou antes pequeno-burguês) marialva é o fidalgo (forma primitiva de «privilegiado») boémio e estoura-vergas.
Socialmente será outra coisa: um indivíduo interessado em certo tipo de economia e em certa fisionomia política assente no irracionalismo.» (1). O Delfim, neste caso o engenheiro Tomás Manuel possui um mundo privado, bem à sua medida: uma casa grande no campo, a lagoa (aqui conotando o mistério e a morte), o bodegón, o vinho e todo o passado familiar.
Por vezes perguntar o que é o tempo neste cosmos, porque o presente, através do olhar arguto do narrador-personagem, não tem significado próprio. É incolor e inodoro. Sobre ele pesa o passado, que esse sim, vive em cada lenda, em cada milagre, e em cada símbolo. Tomás Manuel, o engenheiro podia ser o tio Gaspar, já morto.
No mundo privado do Delfim, o presente só permite a aprendizagem técnica de rituais e valores já existentes na tradição familiar. Assim, diz o engenheiro para o narrador-escritor: «Pá, o mundo é bestialmente simples. Vocês, com a literatura, é que têm a mania de o complicar.» (2). Aos Delfins foi-lhes destinada uma vida de prazer e ócio, uma morte solidária mas em orgulho, e como valor máximo: guardar e conservar aquilo que se possui e se domina. Uma das máximas do Delfim é esta: «Para a cabra e para a mulher, corda é que se quer». O Delfim sofre de uma misoginia obcecada pela ideia dos cornos espetados na testa:... «Mas isto»... Espeta dois dedos na testa: «não há teoria no mundo que justifique». (3).
O engenheiro, portanto, possui alguns objectos que tacitamente o servem, mas que devido à sua natureza humana poderão eventualmente pôr-lhe os cornos. São Maria das Mercês (a mulher-esposa), Aninhas (a criada velha) e Domingos (o criado). Não é o Delfim um deus que «faz o homem», que o molda? Assim nasceu o Domingos, o homem feito pelo Delfim, como uma sua sombra. «Lagoa, para a gente daqui, quer dizer, coração, refúgio da abundância (...) e toda a abundância traz castigo diz a lenda popular. Diz o narrador: «É o festim, digo. O festim sobre as ruínas. Os destroços das idades mortas despertam a fumegar (...).» (5). O que é feito do presente, da força brutal do hoje? Em «O Delfim» há essencialmente dois tempos: o presente em que o narrador rememora tudo o que se passou há um ano (o mundo do Delfim na sua pujança, mas que morreu). Não é ele um «narrador de tempos mortos»?; o passado-presente: o mundo privado do Delfim, cujo presente não se pode viver porque tudo é uma repetição, um eco injustificado, absurdo do passado». A descrição do passado revela um sentimento profético no comportamento dos indivíduos que resulta de os estarmos a estudar numa trajectória histórica já conhecida» (6), diz o narrador.
Porque o cosmos do Delfim nos é dado pelo filtro de um narrador que obviamente está marcado pela visão de tempo vencido, de eco, de conhecimento do preço de cada tempo, não é só o passado familiar do Delfim que se vê através deste presente narrado, mas é o próprio passado que acaba por ter as cores tenebrosas dos presentes mortos. Há assim um contágio na esclerose dos valores (vitais e sociais) que atinge todos os tempos. Por isso, na cosmogonia do Delfim, sempre pairou a morte. Aliás, não era a morte um dos valores desse mesmo mundo? A morte: enquanto violência; enquanto símbolo (o cartaz de Manolete e a morte do pato real na lagoa); enquanto passado sempre presente na dinastia dos Palma Bravo. Pergunta o narrador. «Estás morto por dento, engenheiro aviculto?» (7).
Assim o presente já não pode ser descrito ingenuamente como presente, porque haverá sempre o filtro (complexo de intertextos) da parte do narrador que previamente conhece a história que está a contar. Por isso, assistimos em «O Delfim» a uma nova representação da realidade em que, como alguém disse «se ultrapassam os convencionais limites da narração». Diz António José Saraiva. «Em face de uma obra de arte não se põe a alternativa verdade ou ficção, porque o artista não tem outro meio senão a ficção para manifestar a verdade ou para se explicar de qualquer forma. A ficção não é o oposto da verdade, mas o instrumento dela». (8). Em «O Delfim», a ficção como instrumento de revelação da verdade, começa no livre trânsito do passado e presente do cosmos do Delfim. Essa é uma das capacidades do texto literário: «Um ano vivido assim, numa tarde desorienta. É um fardo que não se descarrega facilmente, sobretudo se deentro dele vêm defuntos, que nós conhecemos e esquecemos e que inesperadamente nos caem em cima com todo o peso dos seus segredos (...)» (9).
Se tomarmos o mundo privado do Delfim enquanto referente, ele parece-nos conter silêncios, sossegos, e vazios, tão monótonos como a dinastia do Tomás Manuel Palma Bravo, mas, através do olhar do narrador-escritor, essa realidade passa a ser um fardo. «A curiosidade, a terrível curiosidade que leva o ouvinte de lendas e de milagres a florar os lugares proibidos pedia-me que fosse ver a casa sobre a lagoa» (10). Será esta também a missão do escritor, a de aflorar toda a proibição que pesa sobre o presente? A missão de penetrar, de desvendar, por terrível curiosidade, no real, descobrindo-lhe os porquês através, neste caso, da criação de símbolos, de mitos subjacentes.
Cardoso Pires, em vez de omitir o narrador neste romance, preferiu criá-lo dentro do próprio texto. Assim, este narrador, que escreve em primeira pessoa e que é também personagem, tem a mesma função do escritor: anotar sentir, olhar, descobrir. Como o escritor é «o forasteiro em romagem aos destroços». O narrador-personagem instala-se no território que quer explorar, e como um coleccionador de lendas, assume «o ofício delicado de contar o tempo vencido».
Permitirá que o romance tenha uma estrutura em «mise-en-abyme», porque este narrador-escritor escreve a ficção já dentro de uma ficção mais ampla (o próprio romance que lemos). Não é um diário, nem o caderno de apontamentos a que o narrador se refere algumas vezes, mas o que há é a ficção de um escritor-caçador-personagem que escreve, dentro do romance que lemos. A ficção em «O Delfim» é capaz de se pensar a si própria, pelas anotações que o narrador-escritor vai registando sobre a sua própria «escrita». Para o narrador o engenheiro é a materialização da tentação na insónia. A lagoa também. A tentação de quê? De escrever, de interpretar. «Sozinho no meu posto sobre a aldeia, sinto-me como um observador de gabinete que reconstitui um condado desaparecido» (11).
See certas cenas nos aparecem com a nitidez de uma câmara cinematográfica, é porque são simbólicas e reveladoras do ambiente social. É o caso da cena da ceia de Natal em casa do engenheiro e mulher, com toda a criadagem». Heróis semelhantes sobrepõem-se e usam a mesma linguagem» (12), diz o narrador. Esta ceia de Natal em 1959, na casa de Tomás Manuel e Maria das Mercês, surge como tentativa de ressureição do passado, o que redunda num falhanço, já que não é mais do que o «dar-se ao luxo de respeitar certas regras» características na casa e na dinastia dos Palma Bravos.»
Estás morto, anfitrião do lusco-fusco?» (13)
No mundo do Delfim, os objectos, humanos ou não, se deixam facilmente conhecer nem compreender, porque não valem por si mas pelo que simbolizam. Por exemplo, o Domingos, se homem é, deve-o ao Delfim que o fez e que o transformou em sua sombra. Também Maria das Mercês, porque é a mulher do Delfim, impregnou-se das lendas sobre a casa da lagoa, das parábolas que se contam na dinastia dos Palma Bravos. Já se sabe que um mundo tão ritualizado como o é o do Delfim, não podia deixar de ter proibições. Não é o Delfim que diz que as ligações com a própria mulher estão proibidas? Também para os interpretadores da Lagoa e Palma Bravos, como o Batedor e o Velho de um só dente. Maria das Mercês é a esposa-maninha. Mais uma lenda repetida na longa dinastia dos Palma Bravos: a da mulher inabitável e estéril.
«Lagoa e Palma Bravos fazem uma e a mesma história» (14): a história de devastação do privilégio de Casa e Sangue em 1959, onde portas-a-dentro o Delfim da ocasião cria objectos à sua maneira, e portas-a-fora há o discurso imaginário tecido à volta da lagoa, como forma de resistência aos Palma Bravos, «esses cavaleiros lavradores». Quem é portador desse discurso oral e popular sobre a grande família são o Batedor e o Cauteleiro que obviamente só falam em mortes e fantasmas, trocando o nome às coisas: o Delfim passa a ser o Infante; o Jaguar é o cavalo ou cavalão e a casa da lagoa um casarão onde as almas dos Palma Bravos «tratam de ajustar contas antigas».
«Os fantasmas. Nesta terra não se fala senão em fantasmas.» (15). Os profissionais de novidades portas-a-fora da casa da lagoa vão assim espalhando alegremente o esboroar-se do mundo do Delfim: «estou-lhe a dizer. Cães, criado e dona Mercês, já nada disso existe. Caramba, não me diga que não sabia.» (16)
«Ah, tudo faz sentido na aldeia da lagoa (...), o tempo tem um vencimento diferente, o amor cumpre luto oficial e tudo faz sentido» (17).
Em paralelo com o tempo cronológico-padrão (a imitar o verdadeiro), parece que existem outros tempos («tudo faz sentido na aldeia da lagoa») criados por seres que têm a capacidade de os inventar. A cada um o seu tempo. Daí o «tudo, tudo abstracto...A aldeia desfocou-se, perdeu referências» (18).
O engenheiro é um mitómano. Inventa histórias e depois acredita nelas, como diz o Padre Novo. Das actividades de «desfoque» do narrador, longamente falaremos delas. Também o Cauteleiro e o Batedor, personagens picaras, cuja profissão é o inventar novidades, se entretêm a anunciar em várias versões o desaparecimento da casa do Delfim. Bem desejaram eles desde sempre este desaparecimento, mas para ele só contribuiram com a previsão: «...toda a abundância traz castigo (...) «(19). Agora, uma vez consumado o crime que fez desaparecer a casa da lagoa, crime aliás não cometido por estes (a destruição veio de dentro, da própria casa), limitam-se a celebrar com alegria a vitória de serem os primeiros a revelar a novidade sobre o crime e o desaparecimento do engenheiro. Desaparecimento simbólico pois a Gafeira e a Lagoa continuam a ser visitadas pelas almas dos Palma Bravos, segundo a informação do velho cauteleiro.
De facto, a Gafeira foi amaldiçoada (maldição que consta na Monografia do Abade). É uma terra de fantasmas, almas penadas e mesmo os festins só se fazem sobre ruínas. A Morte ronda. «Dois cães, e um escudeiro» como pano de fundo deste quadro fúnebre. Cardoso Pires na «Memória Descritiva» (20) fala dos cães do Delfim como «lugar obrigatório na encenação paternalista» e como símbolo de fidelidade. Por isso o velho de um só dente, já que não tem força para acabar de vez com o Delfim, «mata o homem matando as imagens que o definem na vida social» (21). Assim, num ritual de purificação (talvez fruto da imaginação exacerbada do nosso narrador-escritor), o velho desfibra ansiosamente os dois cães do Delfim, e transforma-os em comida para o povo (as enguias). Mas os festins, sendo demonstração de poder, estão sempre à medida dos seus organizadores. («O Delfim» refere em nota de pé de



página-28 o seguinte: «Quem não pode com o patrão vinga-se no cão» – ditado popular). Este festim, para além de ser apenas sacrifício dos símbolos do Delfim (os caês), remata com o hino nacional.
O narrador-personagem de «O Delfim» não é uma personagem permeável tal como são as outras, especialmente o engenheiro, Maria das Mercês e o Domingos. Se o texto nos aparece com a presença do narrador, enquanto personagem (o romance inicia-se por um «Cá estou»), a verdade é que esta personagem tem um estatuto muito especial: dela não sabemos praticamente nada a não ser actos ou traços muito gerais. Por exemplo, sabemos que é caçador e escritor, e foi como tal que conheceu o Delfim. Aliás, no texto, a caça e a literatura aparecem como actos afins. A caça é «uma batalha clássica», é um «dar-se ao luxo de respeitar certas regras».
Xenofonte, escritor, ao gosto do narrador, era também um grande caçador. Se se refere às características dos escritores, fá-lo na terceira pessoa, nunca se referindo a si próprio.
Quer-me parecer que assume o papel de transmissor de saber, simbolizando um ideal de escritor que se esvazia e se materializa no texto, através daquilo que regista e mostra.

Capa da tradução polaca de «O Delfim»

II
O ANJO ANCORADO

É significativa a nota que Cardoso Pires junta no final de «O Anjo Ancorado».
Parafraseando-a: «O Anjo Ancorado» não é uma fábula social mas simplesmente uma fábula com o intuito de instruir e divertir. Por outro lado, diz o autor, não existe nesta obra qualquer preocupação documental, apesar da precisão de datas e lugares. Em suma: «O Anjo Ancorado» é uma fábula, própria de um contador de histórias. Fábula que principia: «No tempo em que os animais falavam» leva-nos curiosamente para outros tempos e outros tipos de discurso bem pouco próximos dos actuais. Melhor me explicando: não é muito comum hoje e agora escreverem-se fábulas e o escritor ter-se por um contador de histórias pronto a instruir e divertir. Mas nem por isso «O Anjo Ancorado» deixa de ser uma fábula como o autor a quis, sem preocupação documental pois as personagens e os acontecimentos estão uns para os outros como as peças de um «puzzle» em que tudo joga certo para melhor e mais eficazmente significar através de uma exemplaridade construída «de propósito». Aliás o autor, nessa nota final e a respeito da noção de geração, diz utilizar «generalizações de carácter romanesco que, como tudo quanto há no romanesco, é pessoal, intemporal e selectivo.» Assim «O Anjo Ancorado» é uma fábula que aparece a significar um desenvolvimento exemplar de uma citação com que o livro se inicia: «Assim foi que, estando a cidade sitiada e o valoroso Constantino defendendo-a nos baluartes, dentro dela os monges continuavam em discussão acesa sobre qual seria o sexo dos anjos...» – notícia do cerco de Bizâncio. Diz João, uma das personagens de «O Anjo Ancorado»: «Quando um país não nos dá oportunidade de agir, contentamo-nos em pensar.» (22). Como a cidade está «sitiada» (aqui não sitiada de fora como Bizâncio, mas por dentro), a acção não é possível, só o pensar. Mas este raciocínio, à primeira vista lógico, têm-no só os próprios cercados como João, pois basta sair um pouco para fora do «cerco» e ver que, como a cidade está sitiada, nem o pensar é possível. Isto é, é possível; aliás aí estão João e Guida a provarem a sua possibilidade. Só que o pensar aliena-se pela falta do agir. Por isso, com a cidade sitiada «dentro dela os monges continuavam em discussão acesa sobre qual seria o sexo dos anjos...».
«Será justo melhor de uma vida em decomposição?...» (23), pergunta João ao que Guida responde: «Que remédio. Não é o que todos fazemos?» (24). De facto parece que Guida e João dão-se conta do cerco, da decomposição, mas incapazes de agir, entretêm-se em discussões estéreis.
Portanto, aqui, o inimigo não está fora das portas da cidade. Está dentro da cidade. O cerco de Bizâncio é uma alegoria. E é interessante notar que João e Guida deslocam-se da cidade de Lisboa, onde vivem, e vão de automóvel para longe com o objectivo de descansar. Mas esse espaço de respouso: a aldeia de S. Romão, contém um outro conjunto de personagens para quem S. Romão não é terra de repouso mas de luta. Assim, para João e Guida (burguesia abastada e culta), S. Romão é um espaço de ócio e devaneio (Guida) ou um espaço de conquista-caça (João). Para o Velho e o Miúdo (pobreza sem estatuto) é um espaço (não escolhido) da sobrevivência e da luta feroz sem certeza de vitória. Trata-se de um confronto radical entre os dois mundos.
O «Anjo Ancorado» é de facto uma fábula, uma história de proveito e exemplo, e como tal, aproxima-se mais de uma visão alegórica, simbólica em que a personagem sintetiza em si um campo semântico. Assim há duas personagens com esta função: Guida e o Velho, que, devido ao esforço de selecção e síntese do autor, aparecem quase caricaturadas. Há quase um «desfoque» nelas, propositadamente reforçado. Como exemplo disto, temos a cena da perseguição do perdigoto pelo velho que o quer utilizar como refeição; e o devaneio de Guida sobre a imagem bíblica de S. Romão. («Será justo aceitar o melhor de uma em decomposição?» – «Que remédio. Não é o que todos fazemos?»). O velho sabe por experiência que o perdigoto não lhe saciará a fome, mas no entanto, à falta de melhor, luta por ele até ao fim, quase arriscando a vida (o ficar a balançar a ponta da falésia). Guida, sem saber o que fazer do tempo de ócio, e sem estar habituada a ver a realidade, entretem-se a imaginar origens míticas para S. Romão.
João, apesar de pertencer nitidamente ao mundo de Guida, distingue-se dela pela capacidade de lucidez em compreender o espaço da sobrevivência. Devido ao seu passado combativo, consegue conhecer e aperceber-se do outro S. Romão (o dos seus habitantes). Por isto, não é personagem que sintetize em si um único campo semântico. Daí os seus traços menos caricaturais.
Desenha-se portanto no «O Anjo Ancorado» dois mundos antitéticos cuja comunicação não é possível, até porque o valor dado a cada objecto e acto difere como difere a situação económico-social. Guida chama «miserável» ao velho quando este caça de novo o perdigoto, depois dela ter pago a fuga do animalzito. Os habitantes de S. Romão chamam aos dois burgueses «selvagens», quando estes partem a toda a velocidade da aldeia sem terem levado a renda, e quase atropelando o miúdo.
São dois mundos antitéticos mas ambos estão dentro da cidade sitiada onde se discute o sexo dos anjos (se utilizarmos a simbologia da citação-epígrafe deste livro). Ou seja, para cada um deles a alienação respectiva. «Nada resolve seja o que for, se o que se pretende é segurar o dia--a-dia» (25) diz João (aqui a significar uma certa burguesia de passado militante). Uns, como Guida seguram o dia-a-dia por uma cultura de devaneio; outros, por uma luta renhida mas inglória pela sobrevivência. A diferença qualitativa entre estes dois tipos de alienação é que a dos burgueses é muitas vezes consciente da «impossibilidade» (social), e a destes «outsiders» possui a inconsciência dos deserdados de tudo.
Estes dois tipos de alienação fazem-se acompanhar no texto por discursos bem característicos. João e Guida pertencem a uma certa burguesia culta, de intenções de esquerda cujo nível socioeconómico lhes permite pensar-se enquanto classe, mas que no entanto não ultrapassa «essa passividade crítica que se realiza em circuito fechado» (26). O dilema é da esfera do Ser, entre pensar e agir que aqui aparecem dissociados:
«Quando um país não nos dá oportunidade de agir, contentamo-nos em pensar» diz João. Perante este dilema (que ao mesmo tempo não o é, já que João e Guida só pensam) arranjam um bode expiatório: o país – Portugal, e criam um tipo de raciocínio característico da passividade: «concêntrico, aquele que se reduz ao próprio raciocínio», ou «a garrafa dentro da própria garrafa». Assim, capazes desse distanciamento perante os factos que a cultura concede aos seus, mas frutrados no desejo de transformar, de agir, assemelham-se ao narrador-escritor, personagem de «O Delfim», fechado no quarto sobre a Gafeira a contas com um pensamento lúcido sobre a realidade, mas «à roda de» esquemas que de tanto explicarem, acabam por absurdamente não aclararem nada... Guida «comparou este poço sem fundo de explicações à história da garrafa com o rótulo que traz desenhado a própria garrafa (...)» (27).
Daí a sensação de jogo gratuito, de um certo absurdo de viver em João e Guida: «A garrafa com um rótulo, repesentando a própria garrafa que, por sua vez, tem também o mesmo rótulo, em mais pequeno, e o qual contém, reproduzido, a mesma garrafa de sempre e esta o mesmo rótulo, mais reduzido ainda, e este a mesma garrafa, até ao limite onde os olhos humanos já não abragem, ao limite de um ponto que é a destruição do objecto que lhe deu origem». (28). Impressão de estonteamento pelo abuso estéril do raciocínio em círculo que conduz à destruição do próprio objecto real... Não é portanto de admirar que nesta cidade sitiada o pensamento sobre o real da parte da única classe pensante (a burguesia «culta») conduza a esse desfoque da realidade que aparece no «O Delfim». No «O Anjo Ancorado» esse desfoque traduz-se pela alienação das personagens, pelo impasse e gratuitidade de tudo o que fazem ou digam. Por isso João e Guida chegam à conclusão que a inteligência (o jogo que permite o raciocínio concêntrico) «fede». Certo que João quer ser alheio ao jogo de Guida e à batalha com as palavras, pois como conhecedor também do mundo da sobrevivência, não se deixa levar tão facilmente como Guida pelo raciocínio concêntrico por lhe conhecer a inutilidade. Mas João não está do outro lado, e, pelo sim pelo não, vai fazendo companhia à sua «partenaire» e envolve-se involuntariamente, como o narrador de «O Delfim», nesse «poço sem fundo de expli

Nesta referência ao raciocínio concêntrico, vemos mais uma realização possível da «mise-en--abyme». Se «O Anjo Ancorado» contém no seu próprio discurso a referência a este tipo de raciocínio (é Guida que sobretudo fala nele), já o «O Delfim» não tem esta referência explícita, mas possui uma estrutura idêntica quanto à construção do próprio romance, como já vimos. E no «O Anjo Ancorado» esta estrutura («mise--en-abyme») tem o mesmo significado social que no «O Delfim»: um circuito fechado e viciado a que toda a sociedade está votada. A burguesia, para além do poder económico, tem as palavras. Com elas constrói teorias, interlaça-se e complexifica tudo o que existe. Nesta cidade sitiada, evidentemente, só tem o dia-a--dia que serve de pretexto, nas horas livres, para devaneios. (Diz Guida: «E porque não? À falta de melhor, o dia-a-dia.» (29). O proletariado, porque não tem nenhum poder, não tem palavras. Tem apenas referentes que lhe permitem sobreviver. A inteligência destes não se aplica a pensar em círculo até à desaparição do próprio objecto. Pelo contrário, as palavras – referentes fazem aparecer directamente os objectos:
«Vieram pescar»
(.....)
«Vieram e foram bem sucedidos. Se visses o mero que eles apanharam.
À linha?
Querias. Um mero daqueles apanhado a`linha. Foi mas foi à espingarda. Por baixo de água.» (30). (Da conversa entre o velho e o taberneiro).

NOTAS

1. PIRES, José Cardoso, **Cartilha do Marialva, Moraes Editores, Lisboa, 5.ª edição, 1973, p. 9**
2. PIRES, José Cardoso, **O Delfim,** Moraes Editores, Lisboa, 6.ª edição, 1975, p.107
3. PIRES, José Cardoso, obra citada, p. 112
4. PIRES, José Cardoso, obra citada, pp. 129 e 132
5. IRES, José Cardoso, obra citada, p. 258
6. PIRES, José Cardoso, obra citada, p. 312
7. PIRES, José Cardoso, obra citada, p. 310
8. SARAIVA, António José, «Fernão Mendes Pinto e o romance picaresco» in **Para a História da Cultura em Portugal** – vol. II, Europa-América, Lisboa
9. PIRES, José Cardoso, obra citada, p. 235
10. PIRES, José Cardoso, obra citada
11. PIRES, José Cardoso, obra citada
12. PIRES, José Cardoso, obra citada, p. 163
13. PIRES, José Cardoso, obra citada, p. 324
14. PIRES, José Cardoso, obra citada, p. 162
15. PIRES, José Cardoso, obra citada, p. 329
16. PIRES, José Cardoso, obra citada, p. 29
17. PIRES, José Cardoso, obra citada, p. 327
18. PIRES, José Cardoso, obra citada, p. 171
19. PIRES, José Cardoso, obra citada, p. 132
20. PIRES, José Cardoso, **E Agora, José?,** Moraes Editores, Lisboa, 1977
21. PIRES, José Cardoso, obra citada, p. 155
22. PIRES, José Cardoso, **O Anjo Ancorado,** Moraes Editores, Lisboa, 3.ª edição, 1964, p. 128
23. Idem, p. 74
24. P. 74, Idem
25. Idem, p. 130
26. Idem, «Sociologia e Significado do Mundo Romanesco de José Cardoso Pires», por Alexandre Pinheiro Torres, p. 182
27. Idem, p. 127
28. Idem, p. 127
29. Idem, p. 129
30. Idem, p. 121

Artes Plásticas

A desforra triunfal de Picasso

- por Gaston Diehl

Embora os meios de comunicação social se dediquem actualmente a tecer loas a Picasso, convém lembrar que nenhum artista foi, como ele, tão saturado de injúrias, quer a propósito do seu trabalho, quer do seu comportamento, durante toda a vida, salvo talvez nos últimos anos e depois da admirável homenagem de 1966-1967.
Guardo na memória o seu espanto, o seu desencantamento mesmo quando dissimulados sob a sua ironia constante, aquando da retrospectiva que com alegria apresentou no Salão de Outono de 1945 e que afinal lhe valeu uma avalanche de chistes grosseiros por parte do público e, o que é mais, muito sarcasmo em grande parte da imprensa. E não sofreu ele mais tarde outros vexames para si incompreensíveis, como, por exemplo, a expulsão do apartamento da rua dos «Grands Augustins» ou a recusa ao seu pedido de dotar o «atelier» de Mougins de um andar suplementar?
Por certo que seria com o seu habitual sorriso trocista mas também com satisfação que ele acolheria essa grande manifestação organizada em sua honra no Grand Palais e que foi celebrada com unânime solicitude de admiração por parte das mais altas autoridades, por todos os meios de difusão e que fez acorrer multidões curiosas.
Sem dúvida alguma, este acontecimento é merecedor, a diversos títulos, de assumir importância histórica e surge já como uma triunfal desforra póstuma, a par dos que se obstinam em negar as suas qualidades geniais.
Digamos que oferece a vantagem imediata de proporcionar uma amostra do que figurará no futuro museu Picasso, cuja inauguração está prevista para o final de 1981, no Palácio Salé, no Marais, partindo do princípio que a disposição do conjunto será certamente diferente e completada por uma parte das obras já na posse dos Museus de França, doadas pelo próprio Picasso – que correspondeu generosamente ao desejo de Jean Cassou – ou por outras doações: Cuttoli, etc.
O que importa reter em primeiro lugar, é a aplicação da «dation» que segundo a lei de 1968 permite pagar os direitos de sucessão sob a forma da entrega de obras de arte.
Depois do desaparecimento do artista, em 1973, o inventário das obras dispersas pelas várias residências revelou um total quase inesperado, de mais de mil e oitocentos quadros, de grande número de esculturas e enorme quantidade de gravuras. O conjunto, depois de um exame minucioso, foi avaliado numa quantia que ultrapassa mil milhões de francos. O Estado tinha direito a um terço desse valor total.
As difíceis negociações entre os seus herdeiros chegaram a um acordo segundo o qual as obras de arte correspondentes ao pagamento ao Estado seriam reunidas num museu a título excepcional. A solução foi satisfatória para toda a gente e, em particular, para os Museus de França que assim podiam atender o voto esboçado por André Malraux com o artista em 1966 e que não se concretizou na sequência de circunstâncias adversas.
O conservador do futuro museu Picasso, apoiado por uma comissão, teve tempo, durante estes anos de discussão, de retirar desta fabulosa herança o correspondente ao fim em vista e reuniu, finalmente: 225 quadros,

Continua na pág. 6

«Paul en Arlequin» – 1924