

DEPÓSITO LEGAL

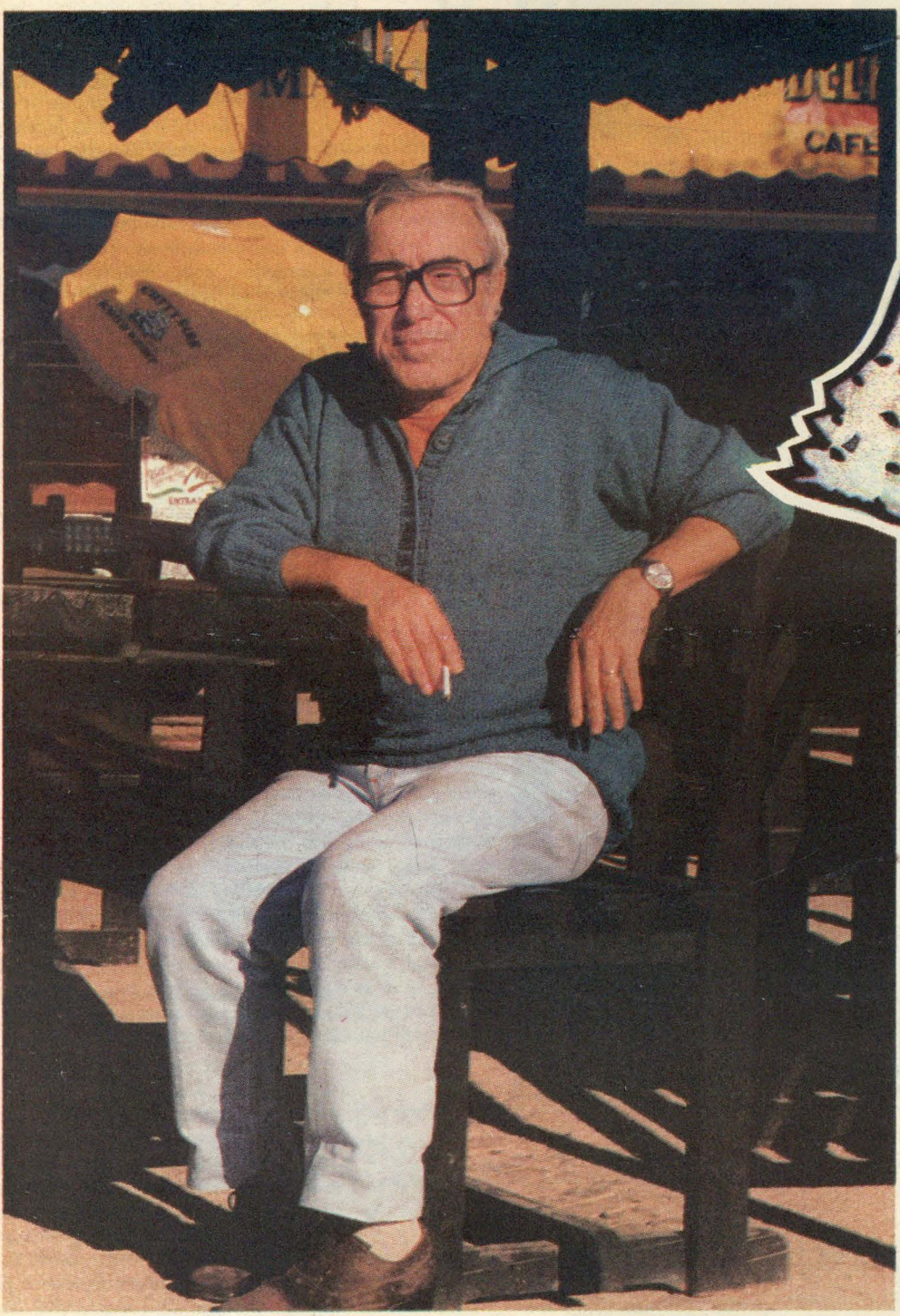


# AL

jornal de letras, artes e ideias

Ano X n.º 445 • De 15 a 21 de Janeiro de 1991 • 140\$00 • Semanário • Director José Carlos de Vasconcelos • Director adjunto Luís Almeida Martins

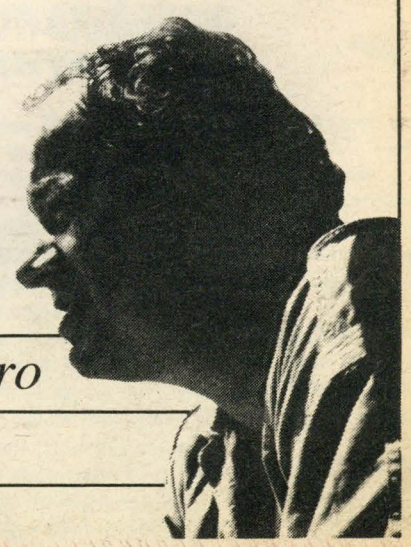
## JOSÉ CARDOSO PIRES O escritor escreve-se



«José Cardoso Pires por José Cardoso Pires» vai sair em breve, com a chancela D. Quixote. É uma longa entrevista de Artur Portela, de que revelamos dois capítulos. Mas ouvimos também, sobre o livro, o autor de «Alexandra Alpha»

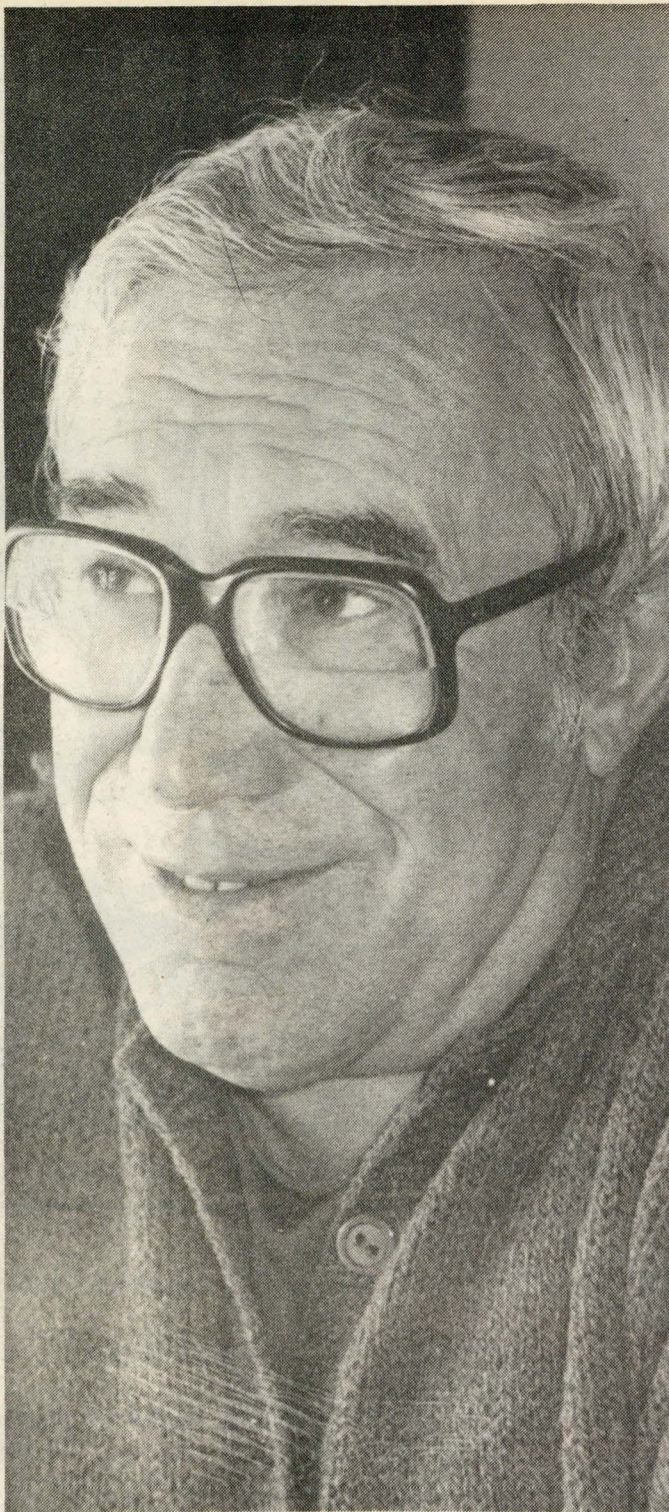
## PAPAGAIOS: O VOO DA COR

10/11



Antero, um ano de comemorações 6/7 • Alberto Pimenta: carta ao ministro dos Correios • O Acordo Ortográfico é inconstitucional, por Sottomayor Cardia 16/17 • José Augusto Seabra: na morte de J.G. Merquior 5.

Dentro de dias vai sair o livro «José Cardoso Pires por José Cardoso Pires», na colecção «Figuras» das Publicações D. Quixote. Trata-se de uma extensa entrevista conduzida por Artur Portela, completada com algumas outras matérias sobre o escritor, incluindo um seu autorretrato. O JL publica, em primeira mão, dois dos capítulos do livro, sobre o qual ouviu também o próprio romancista. A escrita, diz o autor de «O Delfim», é «um trabalho de mão e de memória entre quatro folhas de papel». Fala de solidão, mas acrescenta: «O que acontece é que solidão do escritor é acima de tudo rebeldia, isolamento obstinado para não se identificar com a escrita vigente com o establishment cultural.»



## JOSÉ CARDOSO PIRES: «Escrever é uma solidão comprazida»

Artur Portela

— Fomos ali ao seu jornalismo e já viemos. Ao escritor. Escrever para si que é: solidão?

— Exacto. Escrever, para mim, é uma solidão comprazida. Um trabalho de mão e de memória entre quatro margens de papel. No fundo o escritor assemelha-se muito a um *voyeur* ou a um masturbador. Está na tal solidão comprazida e dirige-se a um leitor ideal, alguém que é tão ideal, tão secreto e sempre tão disponível como a personagem a quem se dirige o adolescente nas suas masturbações. O que acontece é que a solidão do escritor é acima de tudo rebeldia, isolamento obstinado para não se identificar com a escrita vigente nem com *establishment* cultural.

— E o público?

— O público como? Como imagem de opinião? Eu acho que quem corre atrás do público acaba a levar pedradas. Escreve-se sem pensar nele, é a regra elementar, a única que pode dar futuro a uma obra. Mas, curiosamente, depois de escrever, o autor deseja ser reconhecido por essa entidade anónima, e, nova contradição, se isso acontece, inquieta-se. Sem se aperceber, teria cedido ao gosto e à cotação

correntes?, interroga-se ele imediatamente. À maneira de conclusão, talvez se possa dizer que aquilo que um escritor ambiciona é ser lido por uma imensa minoria. A expressão não é minha, é de Eduardo Prado Coelho, mas ajusta-se perfeitamente.

— Um crítico francês, Jean Plumyère, falava de uma relação complexa, ele dizia «subtil», entre a sua obra e o que definia como «portugalidade»...

— Suponho que, por «portugalidade», Plumyère se referia essencialmente à leitura que eu faço de Portugal, ou seja, à minha relação conflituosa com o País. Eu, numa abordagem como aquela que ele fez, gostaria que se tivesse referido também à escrita, porque a escrita é uma componente da identidade extremamente significativa. Aliás, a mim o que me faz escrever é isso, cada livro é uma busca da minha identificação com o País e comigo próprio. Exacto. Cabe tudo aí. Cabe o amor (que é um confronto de identificação), cabe a língua, cabe, até, o passado colectivo que herdámos e que é o denominador comum da nossa identidade...

— A história...

— A história, claro. História, mundo existencial, discurso, tudo se configura na definição de uma identidade, quer a gente queira quer não. Faz-me lembrar Botho Strauss, quando diz, já não sei onde, que se escreve para criar uma pátria espiritual, já que nunca se tem uma pátria natural. «Pátria espiritual... Botho Strauss entronca aqui directamente no Pessoa da «minha pátria é a língua portuguesa.» Curioso, não é? Ou, se quisermos, entronca no inverso, «a minha língua é a pátria portuguesa», como você escreveu um dia, o que não estaria menos certo. Mas, pronto, o melhor é eu não adiantar mais, porque em se metendo Língua, Pátria ou Patriotismo os carrascos não perdoam. Por essas e por outras é que o Renan foi acusado de traidor à identidade nacional quando defendeu o judeu Dreyfus. E no plano religioso, pior, muito pior.

— No plano religioso, ainda haverá carrascos nacionalistas?

— Vê-se. As Igrejas estão a explorar cada vez mais os nacionalismos religiosos, a diversos níveis. O caso Rushdie é um exemplo-limite, um episódio satânico e um só, da nova ofensiva dos estados confessionais. Uma parte do que se está a passar no Azerbaijão tem a ver com esse tipo de expansionismo. Os fundamentalistas religiosos procuram neste momento preencher o vazio ideológico do mundo ocidental, estão no seu papel e talvez sonhem até, sabe-se lá, com sociedades confessionais estruturadas na massificação da tecnologia da desilusão e do consumo. Para já, o que me parece admissível é que um paralelo com o fundamentalismo de Meca se esboce um fundamentalismo do Vaticano assente numa nova ortodoxia. Cada um tem a sua civilização, cada um a sua estratégia, a sua sintaxe e o seu

*Alexandra Alpha* o Portugal em causa é outro e de crise abertamente cidadina. Ou seja, a crise que ali se debate é a de uma *intelligentsia* urbana complexada por um passado carregado de burguesia rural. Crise de identidade cultural, aberta e declaradamente, face à paisagem social. O mundo é lá fora, o mundo é a civilização industrial, o 25 de Abril vem aí, eles não sabem, mas vem, e, porque não sabem, inventam-se a si próprios. Se não inventamos o País, não cabemos mais nele, diz uma personagem do livro, suponho que a própria *Alexandra Alpha*.

De tudo quanto se escreveu sobre o romance, daquilo que eu li, pelo menos, só Clara Ferreira Alves levantou referências inteligentes. O resto foi tudo atento, sim senhor, mas cheio de precauções, e eu até compreendo que *Alexandra Alpha* tenha deixado alguma incomodidade em muita gente, então não compreendo!

— Porquê?

— Porque é, ou pretende ser, uma dissertação conflituosa sobre a identificação a vários níveis, inclusivamente ao nível da linguagem — certo vozear cosmopolita que por lá se ouve faz prova disso... E, claro, todos esses relacionamentos estão demasiado próximos da experiência que vivemos nos dias de hoje para que um certo número de leitores não se sintam incomodado. A consciência da desidentificação é quase sempre desagradável, para não dizer dolorosa. É como sentir-se emigrante na sua própria terra: a pessoa tem dois rostos que se contrariam um ao outro. Sim, é isso... *Alexandra Alpha* está povoada de figuras a dois rostos, como se pode verificar.

— A *Alexandra* e a *Maria*...

— Decerto, a *Alexandra* e a *Maria* são dois rostos de uma mesma personagem e isso é tão evidente que o autor da capa da edição brasileira se limitou a desenhar uma figura de mulher, à maneira picassiana, com dois rostos. São duas personagens cúmplices e de sinal contrário, a *Alexandra* e a *Maria*. Tratam-se por «manas», o que sugere uma intimidade emblemática, julgo eu. Além disso, tiveram nos anos de formação (na Faculdade) períodos de menstruação simultâneos (o que, aqui para nós, não será lá muito admissível), e finalmente morrem em oposição mas de mão dada. Depois há o *Opus Night* que vive a duas memórias, uma para o dia, outra para a noite, há o faquir, há a *Sophia Bonifrates*, que cultiva um desdobramento de personalidade, alimentando uma gravidez fantasma... Olhe, com as devidas distâncias, os delírios de maternidade de *Sophia* fazem-me lembrar a cerimónia da *afigliata* em que os homossexuais encartados representam a cena do parto. Ah sim, exactamente. Só que a gravidez fantasma de *Sophia* está longe de ser uma encenação ou um ritual e, menos ainda, uma metáfora. É um estado psicopático concreto, devidamente diagnosticado desde o tempo de Hipócrates e designado hoje, na medicina corrente, por *pseudose* ou *gravidez alucinatória*. É possível que eu esteja a ser demasiado extenso, estou? Ou impreciso — admito que sim. A *Sophia* é uma personagem que me foi sempre difícil. Todo o trajecto dela está ligado à obsessão de maternidade, desde a primeira metamorfose de freira ou esposa de Deus até à de mãe fantasma que projecta marionetas para crianças que nunca conheceu nem virá a conhecer. Como indivíduo, situa-se entre a patologia científica e o mito sagrado, porque o fenómeno científico da gravidez alucinatória é uma espécie de estado de graça ou de imaculada gravidez que tem qualquer coisa de arremedo ou de sarcasmo bíblico, na minha maneira de ver. Tirando isso e indo ao mais importante, penso que, no caso da *Sophia*, a busca da maternidade corresponde a uma busca de afirmação ou de identidade, porque, para lá de todos os reflexos de ordem sentimental que a envolvem, a maternidade representa um desejo de identificação com o corpo e com o produto que o seu corpo entrega à mulher para dispor dele. Quando se diz que a gravidez transmite um sentimento de segurança à mulher, está-se a falar em identificação, em identidade. Afinal, o que é a identificação senão uma busca de segurança?

As personagens femininas

— As personagens femininas são centrais na sua obra...

— Talvez, eu, por mim, não tenho nada a opor... Creio até que na realidade portuguesa a condição feminina é muito mais representativa das contradições do nosso tempo do que a do homem. As assimetrias sociais são mais visíveis, pelo menos... Por outro lado, a mulher também tem, por natureza, um realismo muito mais forte do que o homem, por muito controverso que isto possa parecer. Mas tem,

A questão de identidade

— A questão da identidade será a questão central de *Alexandra Alpha*. Como, aliás, já era n' *O Delfim*?

— Decerto, mas n' *O Delfim*, que foi escrito mais ou menos entre 1963 e 1967, o que está em causa é a agonia dum Portugal tradicionalista, incapaz de se moldar aos valores contemporâneos. Um Portugal híbrido. De camponeses-operários como eu lhe chamo no romance, e o romance não será outra coisa senão o fim das mitologias do poder rural. Em

para mim tem. O seu próprio percurso biológico é, já de si, peffeitamente demarcado, eloquentemente demarcado, diria mesmo, em todos os capítulos do seu corpo. Menstruação, desfloramento, maternidade, menopausa, tudo aparece com uma precisão por vezes dramática e registada a sangue. No homem, não. No homem as transições são incomparavelmente mais abstractas. No homem, a puberdade é normalmente uma viragem incolor e a andropausa vem diluída em indefinições e metáforas.

— Há uma vertente de romance histórico, sem sentido lato, em algumas das suas ficções. Como na *Balada da Praia dos Cães*...

— Sim, em sentido lato, há uma vertente histórica na *Balada* e, a meu ver, ainda mais acentuada na peça *O Render dos Heróis*. Mas, tomando a sua referência à *Balada*, o que eu procurei a todo o custo nesse livro foi não o aproximar nem de longe do romance histórico. Tudo menos isso. Por essa razão é que me recusei a conhecer as personagens reais do acontecimento, embora tivesse todas as possibilidades de o fazer. Não queria que o contacto directo, a biografia e outras evidências me limitassem a criatividade. Conhecer, conhecia, já antes do crime, um dos protagonistas, o Dr. Jean-Jacques Valente, meu amigo, e fiquei-me por ali. Elias Santana, por exemplo, nunca existiu. O inspector Otero, ainda menos. Quanto a Mena, ao Major e ao cabo Barroca recriei-os a partir das descrições de Jean-Jacques e dos relatórios da PIDE e da Polícia Judiciária. Total liberdade, portanto, em relação à *estória* que eu me propunha contar. Mas semanas depois da saída do livro, ao regressar de uma viagem, eis que alguém me diz no aeroporto que, nessa noite, ia passar na televisão qualquer coisa sobre a *Balada*. Um comentário, calculei eu, uma entrevista crítica... Mas não, nada disso. O que me apareceu no ecrã foi uma reportagem sobre os acontecimentos reais em que assentava o romance, uma peregrinação aos lugares do crime, conduzida pelo verdadeiro cabo Barroca que a RTP tinha ido descobrir a uma fábrica onde trabalhava desde que cumprira a pena! Foi uma sensação única conhecer de repente ao vivo e em carne e osso uma personagem que eu tinha inventado. Poucos ou muito poucos escritores devem ter tido uma experiência como esta.

— Essa distância entre a realidade e a *Balada* também jogou entre ambos e o filme que o José Fonseca e Costa fez a partir do livro? Como?

— Concentrando o guião do filme exclusivamente no romance e não na verdadeira história dos acontecimentos que ele, de resto, conhecia muito bem.

### Eça e Aquilino

— Há na sua obra, sobretudo nos ensaios, uma constante: o conflito com o queirozianismo. Que mal lhe fez o Eça?

— O mesmo mal que me começa a fazer o Pessoa por estar a ser explorado tão abusivamente.

— E que bem lhe fez o Aquilino?

— Deu-me a conhecer *A Pele do Bombo* e a extraordinária *Casa Grande de Romarigães* que, para mim, é tão magistral como *O Leopardo* do Lampedusa. No plano da escrita admiro-o pela sintaxe coloquial da narração com todas as corrupções e todas as ousadias sintáticas que lhe soube introduzir.

— *Eça e Aquilino* não são, para si, um contraste em que, ideológica, sociologicamente, se pode jogar a nossa ficção?

— Não sei, a nossa ficção joga-se em coordenadas repetitivas, no meu entender. Depois do Eça, e apesar do Eça, recusou-se a ser cidadina e, com ou sem Aquilino, continuou a não ser até aos anos 50. Anos 50, veja bem... Até à geração de escritores que se revelou a seguir à Segunda Guerra Mundial, a nossa prosa esteve submetida a uma sintaxe rural.

— Com algumas excepções...

— Poucas, contam-se pelos dedos. Tirando Teixeira Gomes, tirando Raul Brandão, Irene Lisboa, Almada Negreiros, tirando estes e quem mais?, os nossos novelistas estavam todos impregnados de ruralismo pequeno-burguês.

— E os homens de Coimbra?

— Coimbra, que era uma universidade de lavradores, e o seminário, que foi até há pouco uma universidade de camponeses, articularam-lhes de tal forma o discurso literário que, mesmo quando aplicado à cidade, vinha carregado de gosto rural. Torga é um dos casos. Régio, outro. Namora, outro ainda. Namora, como quase todos os neo-realistas, ressentia-se dessa tendência. Isso durou até quê? Até aos anos 50, como eu disse. Mais concretamente, até ao

aparecimento dos escritores de vivência lisboeta.

— E esses escritores aparecem fundamentalmente porquê?

— Os jovens dos anos 50? Porque nasceram ou fizeram a sua aprendizagem em Lisboa. A industrialização da agricultura que começava a esboçar-se no País e, bastante depois, a televisão, também tiveram um papel importante na emancipação literária. A televisão, sobretudo, porque se, por um lado, tende a codificar a língua em padrões cosmopolitas, por outro, dá-lhe uma unidade global, na medida em que aproxima o camponês da expressão urbana. De acordo? Mas antes que me esqueça há um factor precursor a registar neste processo, o jornalismo.

— O jornalismo...?

— O jornalismo urbano, quero eu dizer. Foi de lá que saíram, há mais de meio século, os cronistas e novelistas da chamada *Idade do Jazz-Band*, Mário Domingues, Julião Quintinha, António Ferro, Leitão de Barros e, acima de todos, o exemplar Chianca de Garcia. Se, com excepção de Chianca, eram todos escritores menores, pouco interessa agora para o caso. Interessa, sim, que, como homens que escreviam dia a dia para Lisboa, se aventuravam a uma prosa cidadina. Foi igualmente nesse meio e nas noites do Casino Foz que se fez o Almada-escritor que, quanto a mim, tem um lugar muitíssimo importante na renovação da nossa escrita. Já reparou que, dessa geração, só ele e o Pessoa, que desconhecia declaradamente o campo, só eles e ninguém mais souberam escrever com uma sintaxe cidadina?

— Você é um dos raros escritores portugueses de facto profissionais. Não tem riscos, o profissionalismo?

— Bastantes, mas isso não obriga a cedências. O pior é que os riscos ainda se agravam mais quando se é de escrita lenta, e não pense que me estou a defender quando falo assim. «Escritor bissexto...», nunca me pareceu que isso fosse necessariamente um elogio, pode crer. O Stendhal escrevia ao correr da pena (nem escrevia, ditava) e foi o génio que se sabe. Não, essa coisa da forma torturada não é um selo de garantia. Cada qual tem o seu ritmo, e nada a fazer. No entanto a regularidade de produção conta muito para os editores e para o autor que vive dos livros, e se ele, ainda por cima, não colabora na imprensa, na rádio ou na televisão, a inquietação aumenta. Esteve ausente do público durante meses, reaparece... para ele, é como começar tudo de novo a cada livro que publica. Se falha, é todo o seu passado que está em perigo e, no meu caso, não dispõe sequer de quaisquer subsídios oficiais. Dispõe, sim, duma outra liberdade, a liberdade de tempo, e isso vale tudo. Mas por ter essa liberdade é que o escritor a tempo inteiro não pode desculpar-se facilmente do trabalho que produziu. O que fez, fez. Só lhe resta pedir contas ao talento e nada mais.

— Falou de profissionalismo, falou de forma. Estamos no estilo. O seu quer-se recusa dele ou de quê?

— Recusa da evidência, fundamentalmente. Para mim, o estilo não é uma caligrafia, o estilo que se «vê» não se sente e por isso é que eu admiro a escrita ao gume da lâmina, digamos assim. Desgastar, afiar, ir até ao osso, como faz por exemplo o João Cabral de Melo Neto... O projecto é esse. E, como tal, prefiro pecar por defeito a pecar por excesso, ou, se quiser, prefiro exigir criatividade ao leitor a mantê-lo passivo. O difícil neste jogo é que tudo se passa como nos faquires que marcham sobre o gume da lâmina: o menor desvio para mais ou para menos pode abrir golpe. Em todo o caso, esta ou qualquer outra proposta de estilo corre sempre riscos de ruptura e é necessário que os corra para que o estilo se afirme como próprio. Necessita de corromper para criar (a própria língua para se ajustar à expressão do tempo tem de ser corrompida, não é assim?). Daí que eu possa dizer que a primeira regra para escrever é conhecer a gramática e a segunda esquecê-la. No entanto insisto: a gramática, o conhecimento, vem primeiro, o conhecimento é o princípio da liberdade, sem ele não há transgressão. A liberdade revolucionária dum Picasso ou dum Dali vem do conhecimento rigoroso que eles tinham da gramática da figura e do objecto real.

— Falámos, há pouco, de conflitos. Tem algum com a crítica?

— Com a crítica, propriamente com a crítica, não. Até porque neste momento os críticos são muito poucos, o que há é alguns *yuppies* da literatura que frequentam o mundanismo literário e os *lobbies* da grande imprensa como gestores da Opinião. Na realidade, a nossa crítica andou tantos anos enrolada em exorcismos semióticos e em tecnologias estruturais que morreu a falar sozinha.



José Cardoso Pires (à direita) com Júlio Pomar e António Dacosta, em 1987

## O escritor escreve-se

**N**UMA ENTREVISTA, UM ESCRITOR, o entrevistado, «descreve-se sempre a si próprio. Descreve-se "a dois", digamos assim. Ou escreve-se» — disse José Cardoso Pires ao *JL* sobre o livro que aparecerá em breve com a chancela das Publicações D. Quixote. Pusemos-lhe três questões sobre a obra:

«*Jornal de Letras*» — O que é para si este livro?

José Cardoso Pires — O núcleo do livro, evidentemente, é a entrevista, aí Artur Portela foi realmente duma camaradagem que não posso esquecer. Mas um escritor que entrevista outro escritor é sempre um problema. De um modo geral, as respostas às perguntas são perguntas em si mesmas (Portela faz referência a isso no texto da Introdução...)

Seja como for, ao responder perguntando-se, o entrevistado descreve-se sempre a si próprio. Descreve-se «a dois», digamos assim. Ou escreve-se. Num diálogo como este, o escritor escreve-se a si mesmo, ainda que não se aperceba, e essa será afinal a razão de este livro, como todos os outros da colecção *Figuras*, da Dom Quixote, obedecer ao título genérico «Fulano por Fulano», não obstante o personagem focado não ter a ver com a condução do texto.

«*JL*» — Mas o volume inclui ainda uma sua pequena biografia...

J.C.P. — Sim, com a «Biografia Sucinta», que

Filipa Cortesão Pais organizou para este livro, passa-se o mesmo. O *copyright* desse trabalho não me pertence, como é evidente, mas através dos dados objectivos a que ele se resume, sou eu que afinal me descrevo a mim próprio.

«*A modéstia é uma moeda perversa*»

«*JL*» — A biografia apresenta alguns elementos de que já não se lembrasse?

J.C.P. — De facto, nalguns casos Filipa Cortesão descobriu certos factos e certas referências biográficas que eu, assim à primeira vista, quase nem reconheci, devo confessar. E isso também me suscitou perguntas, um levantamento minucioso do nosso passado suscita sempre perguntas a nós próprios. É um *flash-back* impiedoso. De certo modo, corresponde a uma confissão declarada em registos secos e datados da nossa trajectória pessoal.

«*JL*» — Finalmente, o livro fecha com um seu auto-retrato de três ou quatro páginas...

J.C.P. — Bem, eu penso que um auto-retrato é fundamentalmente uma interrogação que alguém desenha de si próprio. Este meu é isso. Pretende ser, pelo menos. O que eu espero é que ele não seja aquele «lamber de ferida» exibicionista em que acabam muitos auto-retratos e, acima de tudo, que não tenha caído na modéstia compassiva. Não, modéstias não. É uma moeda perversa, a modéstia...