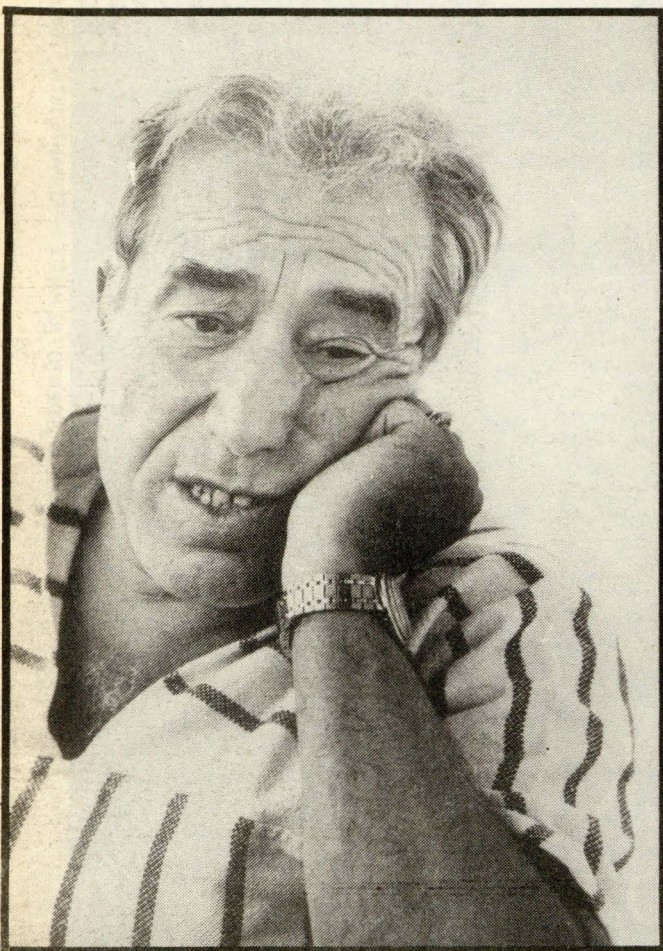
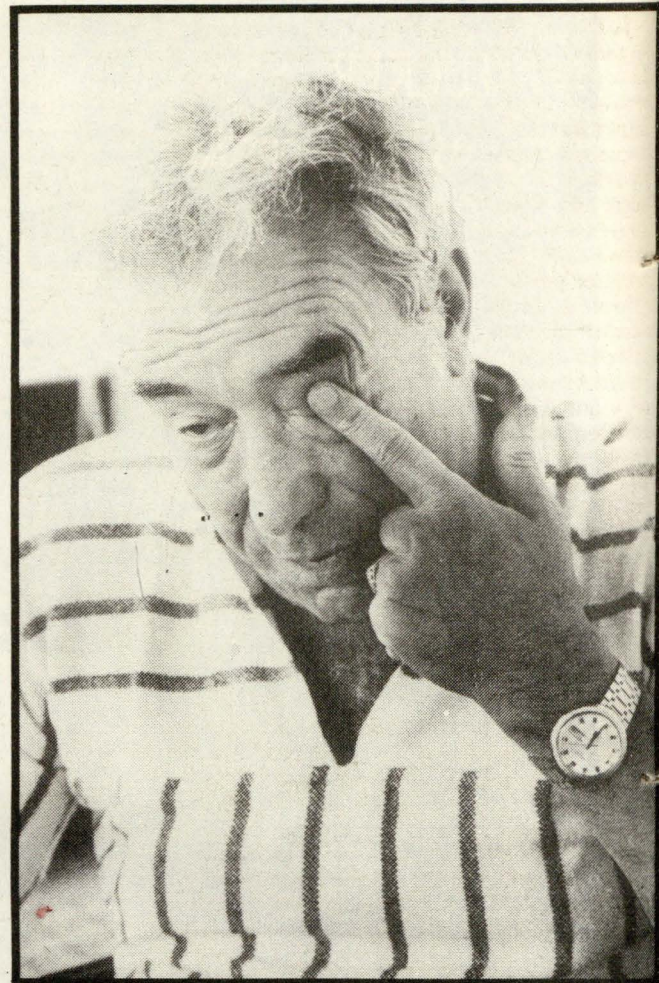
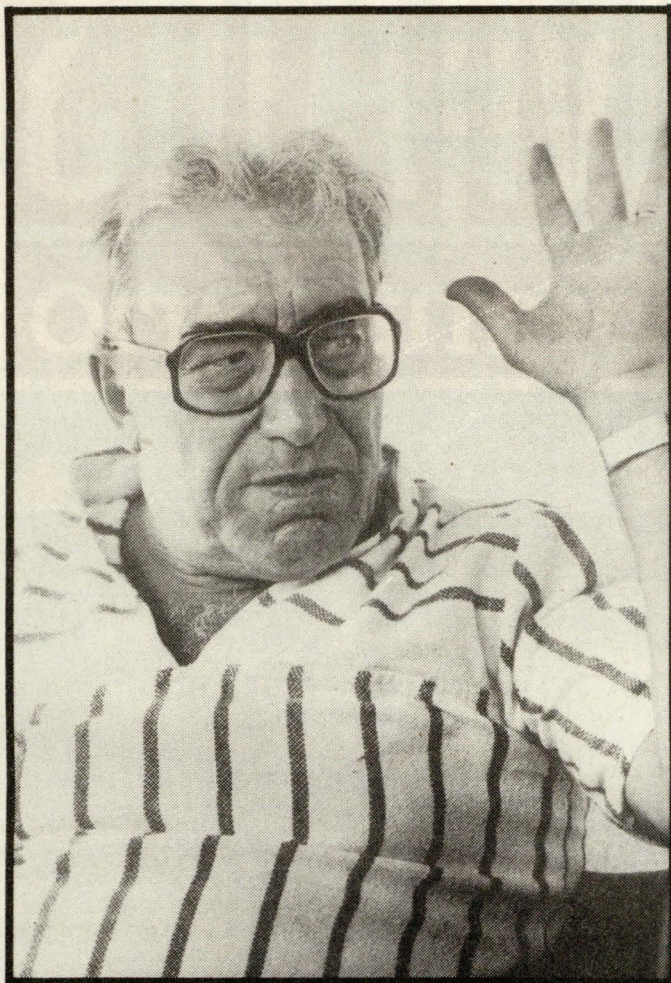


A fábrica do escritor



Fotos de ANTÓNIO MOUTINHO



JOSÉ CARDOSO PIRES

- escrever é criar um novo olhar

Sentado em frente ao mar, deambulando por bares lisboetas, conversando sobre as mais variadas coisas e pessoas, as palavras alinham-se lentamente como pinceladas. Alguém que gosta muito de pintura, mas que não sabe desenhar, revela por menores e aclara situações: a sua situação frente ao mar da língua, da história e da vida que lhe cabe. A «República dos Corvos» é o seu mais recente livro.

JOSÉ GUARDADO MOREIRA

Semanário — Escreve sempre com esta caneta?

J. Cardoso Pires — Agora não, mas gosto muito dela. Você pode escrever a «Guerra e Paz» sem encher o depósito, dá para tudo. Mas se a deixa cair, parte-se tudo, é uma baquelite ordinária para uma caneta tão cara. Mas repare no aparato, é lindo, é o chamado aparato do comerciante americano.

S — Onde a arranjou?

JCP — É alemã.

S — Escreveu «O Delfim» com ela?

JCP — Ah, sim! «O Delfim», a «Balada». Mas olhe que não sei se foi com esta ou com a primeira. É uma maravilha, não é?

S — Mas tinha um problema com o papel, não escreve em qualquer papel, pois não?

JCP — Sabe, compro o papel numa tipografia e eles depois cortam-no e fazem estes blocos. É mais prático, não é por mais nada. O papel é forte. Se o papel for fraco, se não é espesso, estraga-se. Para mim a escrita é uma coisa muito visual e daí haver certos especialistas que sabem dizer se um escritor escreve à

máquina ou à mão. São comportamentos visuais diferentes e os ritmos também são diferentes. As pessoas que escrevem têm de ter um sentido visual muito apurado, e o papel tem influência nisso.

S — Do que é que precisa para escrever?

JCP — Cigarros, caneta, tinta e papel. Ah, agora também escrevo à máquina.

S — E sossego.

JCP — É fundamental. Quando era estudante nunca consegui estudar em cafés, não consigo escrever em família, escrevo sempre sozinho.

S — Há quanto tempo escreve nesta casa?

JCP — Desde 1980.

S — E antes, como é que fazia?

JCP — Escrevia na minha casa, em Lisboa. Nessa altura, já as minhas filhas estavam fora, antes disso vivi em Londres, andei um bocadinho aos saltos. Durante muitos anos escrevia à noite, que era quando estava só. Começava às dez da noite, depois das minhas filhas estarem deitadas e acabava de madrugada. Hoje escrevo a qualquer hora.

S — Não tem uma hora preferida?

JCP — Gosto mais de escrever de manhã, às vezes começo logo às seis da manhã, é uma hora que me agrada. Depois chego aí às onze e vou à praia, perto do meio-dia, almoço, depois leio, e às vezes à tarde sou capaz de escrever ou não, mas menos, rende menos que de manhã. Aliás, parece que é isso que dizem muitos escritores.

S — Porque será?

JCP — Uma pessoa está mais repousada, tem menos cigarros em cima, está mais fresca. O mundo à nossa volta está menos claro, não

há aquelas identificações imediatas com tudo.

S — Custa-lhe começar?

JCP — O balanço é muito importante. O difícil é o começo feliz. Toda a gente diz que a primeira frase é definitiva, seja a primeira frase de um romance ou de um poema. Eu penso que é verdade. O trabalho criativo tem muito a ver com o assombro. Quando o trabalho começa bem, quando se tem sorte, é exactamente como os tipos da halterofilia. O indivíduo agarra um peso descomunal, todo concentrado, é claro que se tem o direito de desconfiar que ele está a fazer teatro, ele pega naquilo, são pesos brutais, vai até à linha do ombro com determinado esforço, e depois faz o resto, que parece fácil. O trabalho criativo é a mesma coisa: o que está antes é sempre mais difícil do que o que vem depois. O Hemingway, naquela célebre frase, dizia que o trabalho da criação ficava debaixo de água, como o icebergue. Oculta. Vem a dar ao mesmo, não é? Noventa por cento do trabalho do homem dos pesos e halteres foi feito antes. Ali teve apenas que fazer um pequeno esforço, uma arrancada, uma confirmação do trabalho de semanas e meses.

S — Como é que faz esse trabalho?

JCP — Anoto coisas, a maior parte das vezes mentalmente. Prefiro ficar à espera, deixo passar o tempo. Dantes tomava muitas notas, hoje não. Cheguei à conclusão que é melhor ser a memória a fazer esse trabalho. Filtra. Cada vez penso mais que a memória visual é muito importante para um escritor.

S — Visualiza as personagens?

JCP — Não digo que as visualizo muito bem. A génese das personagens literárias ain-

da hoje é muito misteriosa para mim. É um processo muito arbitrário. Repare: já me aconteceu conhecer uma personagem muito jovem e depois nunca mais a vi, nunca mais me preocupei com ela. E um belo dia escrevo uma história sobre ela. Já não é a mesma, era outra. Dou-lhe um exemplo: quando escrevi aquela história da *Rapariga dos Fósforos*, não tinha nenhuma experiência com uma pessoa como aquela. Mas encontrei-a, mais tarde.

S — Depois de ter escrito o conto?

JCP — Mas muito depois. E estava tudo certo. Espantoso, não é?

S — Há trinta anos publicou «O Anjo Anorado». Há vinte, «O Delfim». Quando é que descobriu que ia ser escritor? Lembre-se? Quando é que começou a rabiscar as primeiras coisas?

JCP — Tinha aí os meus 22 ou 23 anos. Pensei que não me apetecia fazer mais nada que não fosse escrever. Claro que tinha de trabalhar. É negativo pensar-se que se podem tocar muitos instrumentos ao mesmo tempo. Há poucos Da Vinci, mas mesmo ele nunca esteve convencido de que seria o Da Vinci. Quando me apercebi de que não estava disposto a investir em mais nada, decidi correr o risco. E lá me fui aguentando. A necessidade de criar está muito ligada ao desejo de aventura. Se não se aceita a aventura, não se pode criar seja o que for. Mas é um desafio muito sério, porque na criação é-se julgado na medida dos resultados e é preciso ter muita confiança em si próprio. Acreditar que se é capaz.

S — Como lhe surgiu a história do «Anjo»? Onde a escreveu?

JCP — Na Fonte da Telha, que nessa altura só tinha duas casas e eu consegui alugar uma. Lá-se para lá pelo meio da mata. Escrevi o livro em dois meses, é uma novela curta. Mas deu muito trabalho. Mais do que o assunto em si, o que me interessava nessa altura era rever o tipo de narração que até aí era muito utilizada entre nós. Queria despir a narração de certos convencionalismos, de certo dicionário que estava então em voga. Na minha opinião, a literatura portuguesa tem um dicionário próprio até ao século XVIII e daí em diante é um descalabro, uma corrida ao convencional e às soluções fáceis. Mesmo em Eça de Queirós, ou em Almeida Garrett, com todo o seu folclore, e que é um dos escritores com mais mau gosto que eu tenho visto. O discurso indirecto era a moda, com excepção do Camilo e do Eça, e mesmo um dos únicos grandes romances da literatura portuguesa, «A Casa Grande de Romarigães», de Aquilino, cai no discurso indirecto. Atarracha-se a ele.

S — A influência dos americanos foi importante?

JCP — Claro que sim. A coisa melhor que eu fiz na vida foi ler os americanos e os ingleses. Só me fez bem. Veja-se o resultado na literatura portuguesa. Quanto é que a literatura portuguesa de agora está a pagar por se ter metido nas mãos dos provincianismos franceses, do *nouveau roman*? O que é que eu perdi em achar que o Robbe-Grillet era um escritor que não me interessava para nada? Ou dizer, alto e bom som, que a Nathalie Sarraute não tem nada a ver com o *nouveau roman*? Ou que a Marguerite Duras também não tem nada a ver? Ou que os maus todos de quem eu não gosto, como o Claude Simon, não me interessavam para coisa nenhuma? Não me ensinaram nada. Nem sequer têm interesse nenhum! Foi das coisas piores que aconteceu à literatura europeia! Os únicos que foram inteligentes foram os franceses, ao exportarem cultura mesmo quando não a tinham. Quando não a têm, inventam-na! Os saloios que a comeram estão agora muito caladinhos como ratos e alguns até citam ingleses!!! Prefiro vinte vezes a cultura anglo-saxónica à francesa. O bom tempo dos franceses acabou, espero que reconheça! Veja-se o exemplo dos sul-americanos, ou um livro que li há pouco, de um canadiano... White...

S — «A Estrada Azul», de Kenneth White.

JCP — Exacto. Nunca tinha lido nada dele. E o que me interessa no tipo é que é um homem híbrido, como todos os canadianos. E que frescura que há naquilo! Uma cultura que não tem frescura é porque está endeusada em si mesma. O que nos pode valer, a nós portugueses, é o facto de sermos velhos, termos um passado todo misturado e termos de descobrir onde está a verdade e a mentira desse passado. A frescura da juventude vem de estar ligada a essa raiz e procurar descobrir coisas novas sobre nós, perceber este País manso, e digo isto sem elogio nenhum, como se calcula, e dizer que este é um País de bravuras, as bravuras da coragem de desmentir as mentiras. Há muito tempo que nos andam a enganar neste mundo. E isto vem desde Pombal. E Pombal foi o menos mentiroso de todos os indivíduos daquele século. Os grandes mentirosos vieram depois.

S — Voltando à Fonte da Telha.

JCP — O que eu queria era despir a história o mais possível de retórica, ostensivamente, mesmo correndo o risco que todos os realistas, sobretudo os neo-realistas, correram, pois gostavam muito de imitar o Garrett. E não tenho assim um ódio tão grande ao Garrett, nem má vontade. O que queria era uma estrutura falsamente linear, falsamente carregada de coisas populares, mas que, ao mesmo tempo, se afastasse o mais possível do convencionalismo do romanesco. Por exemplo, quando escrevo «um carro veloz como pensamento», é evidente que isto é um mau gosto procurado. E foi este jogo que me deu um grande prazer. O livro está cheio de coisas destas, buscas deste estilo. Foi aí que eu comecei a utilizar certas notas de pé de página. Mas não fui eu que inventei isso. Isso vem do Camilo, de quem sou um fervoroso leitor, o reaccionário Camilo, um dos mais progressivos escritores que nós

alguma vez tivemos. Ele tem uma coisa de que nunca mais me esqueço. Em «A Queda de Um Anjo», salvo erro, não garanto: a certa altura está a descrever uma personagem que é uma mulher loura, e depois faz uma nota de pé de página e diz assim: «Já percebi que o leitor não gosta de mulheres louras, ponto final. Eu também não». Acho isto uma maravilha!

S — «O Hóspede de Job». Como surgiu a ideia do livro?

JCP — Surgiu por uma razão que nunca contei a ninguém. É um livro político, na acepção clara do termo. Escrevi-o como podia na altura, mas mesmo hoje penso que o não escrevia de maneira diferente, apesar de haver mais liberdade. Sabe, eu tinha um irmão, cadete miliciano na Base Aérea de Sintra e que morreu queimado num desastre de avião. Tinha vinte anos e gostava muito dele. Quando foi o enterro, desde o comandante da Base, que se chamava Freitas, um homem com o sentido da dignidade, até aos sargentos e soldados, todos estavam muito pesarosos. Disseram-me que os aviões estavam todos podres. Alguns tinham sido comprados depois da guerra da Coreia, e até tenho, ou tive, um amuleto que foi encontrado num desses aparelhos. Tudo aquilo me deu uma indignação muito grande. Procurei que as causas do acidente fossem investigadas. Mas quando fiz o pedido, disseram-me: olhe, vá-se embora, antes que seja preso. Assim mesmo. Mais tarde, era eu oficial miliciano em Vendas Novas, chamaram-me para servir de intérprete a um sujeito tenebroso, um general americano que respondia pelo nome de Ridgeways, e que esteve na Coreia. Quando ele esteve na Europa, apareceram dísticos por todo o lado a dizerem «Amy go Home». E lembro-me que foi a partir daí que surgiu a história do livro, a história de um país na miséria que recebe principescamente um estrangeiro. O hóspede de Job. Outra coisa: eu conheci alguma coisa do Alentejo e conceptuei essa região. E tive a preocupação... bem, é chato ser eu a falar disto.

S — Já se passou muito tempo. Está ilibado.

JCP — Pois é, mas nenhum crítico falou nisto. O Alentejo tem sido pau para toda a colher, serve para tudo e mais alguma coisa. Bem, a verdade é que a linguagem do Alentejo é muito característica e penso que há poucos textos que tenham dado isso, a fala do Alentejo, e isto sem usar um só...

S — Regionalismo.

JCP — Regionalismo fácil. Se eu, por exemplo, disser «Amanhã vai chover» e me responderem «Já se constata que sim», isto é Alentejo. No livro não há nenhum regionalismo, há apenas uma corrupção do «se constata», não é? E foi isto, foram estas coisas que procurei meter no livro e foi o que me deu mais trabalho. É muito fácil estar lá quinze dias e apanhar a música daquilo e foi disto que quis fugir, afastando-me totalmente dos escritores mais autorizados do Alentejo. Provavelmente não conseguirei.

S — A seguir veio «O Delfim».

JCP — Sabe que se me perguntar a data dos meus livros não sei. Às vezes é um bocadinho chato, parece que um tipo se está a armar em pretensioso, que tem assim quatrocentos livros escritos.

S — Levou muito tempo a escrevê-lo?

JCP — Bastante tempo. Três anos, ou coisa do género. Levo sempre muito tempo a escrever.

S — Revê muito?

JCP — Fico desconfiado se pego numa coisa e vejo que não há nada para tirar. Para mim, apagar é uma busca confiante. Para se escrever tem de se aprender a gramática para depois a esquecer. Os acasos fazem a mão feliz.

S — A atmosfera do «Delfim» foi inspirada em algum lugar?

JCP — Não foi inspirada em coisa nenhuma. Nessa altura ia para a lagoa de Santo André. Tinha alugado uma casa pequenina, ia com as minhas filhas e a minha mulher e com um gato. Gosto muito de gatos, mas só tive um. Não quero ter mais. Chamava-se Xavier e depois morreu. Tenho uma fotografia muito bonita do Gageiro com esse gato. Ele estava a fazer fotografias e o gato, de repente, saltou para a mesa. Era um gato maltes e envenenaram-no. Bem, há fa-

goa de Santo André há uma espécie de ilha e tal, talvez seja daí.

S — E o engenheiro, teve um modelo?

JCP — Não, aquilo são tudo mentiras feitas de verdades!

S — As personagens dos seus livros vão muito a bares.

JCP — Sim, eu costumava e ainda costumo frequentar bares. Sim, são o somatório das pessoas que conheço nos bares, não é? Já me têm falado de alguns e perguntam...

S — Estou a ver se se descose.

JCP — Bem, alguns são. Mas é diferente, são bocados daqui e dali. As personagens são sempre uma montagem. Olhe, no «Alexandra» existe uma personagem que, às tantas, aparece com uma gravidez histórica. Nunca conheci ninguém que tivesse uma coisa daquelas, mas li num boletim médico inglês o caso de um marinho que tinha tido aquela doença. Falei com médicos que me deram mais detalhes e achei engraçado e pronto, lá meti a coisa no livro.

S — Faz muita pesquisa?

JCP — Quando posso falo a amigos, telefono a este ou àquele, mas às vezes é contraproducente porque uma pessoa corre o risco de arranjar tanto material que depois tem dificuldade em mexer-se no meio de tanta informação. Para este último livro tive de procurar coisa como: quando foi aberta a ponte sobre o Tejo, e coisas do género. Na «Balada» tive de ler muita coisa, para me documentar sobre a parte política, li montanhas de coisas. O que eu faço é ler, tomar o menos possível notas e depois, pronto, vou ao que interessa.

S — A pintura e o cinema influenciam-no muito?

JCP — As pessoas com quem me sinto melhor a conversar são tipos profundamente calados, os pintores. São muito perigosos, porque escrevem lindamente. Veja-se os casos de Júlio Pomar e de Costa Pinheiro. Parece-me que, no fundo, todas as artes tentam a mesma coisa: uma nova visão das coisas. Escrever é criar um novo olhar, provocar um olhar diferente. Matisse, um pintor genial de que gosto muito, dizia, «eu não pinto as coisas, pinto as relações entre as coisas». Está tudo dito. Bom, no caso do cinema, o que me interessa sobretudo é a montagem. O cinema pode ensinar muito. A escrita ainda é muito cartesiana. Para não falar já da televisão que, acho, pode ajudar a criar o hábito da leitura e um hábito diferente de ver as coisas.

S — Quando planeia um livro, como concebe as personagens, para além de recolher bocados daqui e de ali?

JCP — Faço roteiros de personagens, faço fichas com as suas características, etc. Às vezes chegava a fazer uns exercícios muito complicados, que era pôr as personagens noutras situações que não as do livro, para ver como reagiam. Digo faço, mas faço menos. Os livros têm tendência a engordar, e depois corto. «O Delfim» teve quatro versões, «Alexandra» idem, o «Anjo» três, era o dobro do que ficou.

S — Escrever é, então, estabelecer relações entre coisas?

JCP — Sim, é dar o tecido das relações que estão por detrás das coisas. Veja o exemplo da pintura: um bom quadro é o tecido das relações dos seus elementos e entre a distância e a aproximação do espectador. Só consigo ver o livro depois. O escritor é sempre um voyeur, que arrisca hipóteses.



11 O apelo do deserto no centenário do nascimento de Lawrence da Arábia.

17 Fonseca e Costa, quase perfeito...

19 Tucker, um sonho americano sobre rodas.

20 Entrevista com João Mário Grilo.

22 Jardim do Passeio Alegre, cem anos de estórias para contar.

23 Moda: Paris, antevisão 1989.

Coordenação Paula Brito e José Matos Cristóvão

Secretária de Redacção Cândida Quaresma

Livros Francisco José Viegas, Guardado Moreira, Eunice Cabral, Fernando Sobral, Sérgio S. Silva e Chaké Matossian

Cinema Eurico de Barros e Manuel S. Fonseca

Teatro Manuel Cintra e J.A. Novais de Almeida

Artes Plásticas Emídio Rosa de Oliveira e Chaké Matossian

Música José Matos Cristóvão, Roy de Campos Rosado, Fernando Sobral, Orlando Leite e João Govern

Televisão Eurico de Barros e Paulo Salvador

Moda Paula Lima e Paulo Valente ou Rui Pregal da Cunha e João Silveira Ramos

Geral Filomena Naves, Eugénio de Lemos, Margarida Duarte, Manuela Magalhães, Maria João Vieira, Né Santelmo, Luís Miguel Novais, Valéria Leão, Luís Marcelo Mendes, Paulo Parra, Paulo Gonçalves, André de Sá Pessoa, Maria José Viana, Alvaro Costa, Júlio Quaresma, Rui Filipe Torres, Carlos Pessoa, Maria Carvalho Dias, António Laginha e José Manuel Costa

Fotógrafos Albérico Alves, Carlos Ferreira Marques, António Moutinho, Pedro St.ª Bárbara, Paulo Neves, Valdemar Neves, Paulo Ferreira, João Nunes e Paulo M. Alexandrino

Ilustradores José Eduardo Rocha e Luís Gravato

Colunistas António Alcada Baptista, Rui Reininho e António José Saraiva

Roteiro Mónica Gonçalves