

3

O Atelier do Cosmógrafo

Um homem propõe-se a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de província, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que este paciente labirinto traça a imagem de seu rosto.

Jorge Luis Borges

3.1

Prefácio Natural do Medo

Cada um de nós coloca, ao escrever, um censor imaginário sobre a mesa de trabalho.

Ferreira de Castro

O que faz, ou o que pode fazer, uma sociedade paralisada pelo medo? Quais são as possibilidades dadas aos cidadãos de não lhe serem retiradas quase todas as prerrogativas deste seu atributo primeiro de pertencimento a uma cidade, quando ela encontra-se inteiramente sitiada? Estas são algumas das questões que José Cardoso Pires procura, de um lado, levantar e de outra, responder, em inúmeros textos.

Se em um primeiro momento de sua obra, o esforço maior é no sentido de evidenciar os mecanismos de geração do medo (na maior parte das vezes) escamoteados pela ditadura, num segundo momento, quando do 25 de abril, seu foco desloca-se com o propósito de questionar veementemente a mitificação da imagem cultural da PIDE que vinha acontecendo em Portugal e que, acreditava Cardoso Pires, re-introduziria, aos poucos e constantemente, o medo em Portugal. Pois segundo o autor,

Durante quase meio século o fascismo português viveu em absoluta liberdade à custa da liberdade que nos roubava [a eles, cidadãos portugueses], agora continua livre graças à liberdade que conquistámos e que ele explora. [...] PIDE e fascismo são componentes solidários, a desmemória de um arrasta a do outro.²²⁰

É contra este processo que chamou de "burocratização do terror em Portugal", que Cardoso Pires escreveu o preciso e enfático texto “Prefácio Natural do Medo”, publicado no volume *E agora, José?* e, posteriormente, seu romance-dissertação *A Balada da Praia dos Cães*. E o fez consciente de sua necessidade pois, como acreditava o autor, o tempo, as estratégias da burocracia militar e as necessidades cotidianas aparecem com aliadas na tarefa auto-imposta pelo aparelho estatal de corrigir a História.

A justiça [nos alerta Cardoso Pires] não olha ao passado das pessoas, pois, como se sabe, na sua expressão humana é ela representada de olhos vendados.²²¹

Evidenciar o passado é, pois, uma meta da escrita de Cardoso Pires. Por mais que haja todo um esforço em apagar seus vestígios, ele está presente nos mínimos sinais, como por exemplo:

[...] as matracas, algumas de forma bizarra, encontradas em armazéns e em gavetas de escrivaninha, o gabinete de som ao lado das salas de tortura, os minúsculos microfones instalados na janela dos parlatórios, as vidraças de plástico especial, à prova de desespero, que guarneciam os gabinetes dos interrogatórios ... Não sabiam disso os alheados funcionários da PIDE? Não viam o

²²⁰ José Cardoso Pires, “Prefácio Natural do Medo”, In: *E Agora, José?*p.232

²²¹ José Cardoso Pires, “Prefácio Natural do Medo”, In: *E Agora, José?*p. 234

que estava à vista? Não se interrogavam, ao menos por curiosidade, sobre o aparato que os rodeava?²²²

Portanto, se há em Portugal, como acredita Cardoso Pires, todo um esforço em negar a existência do terror, há que se criar estratégias que comprovem este processo. Daí a preocupação constante do autor em tornar claro os signos silenciados e acobertados pelo salazarismo.

Cardoso Pires é, como vimos, dono de um olhar que se demora nos detalhes, buscando sempre evidenciar aquilo que a princípio está fora de lugar, mas que possui um significado que condensa a ambiência perturbadora criada e gestada pelo aparelho de Estado do *excelentíssimo dinossauro* Salazar. A tese que Cardoso Pires defende no “Prefácio Natural do Medo” é a de que há, em Portugal, após o 25 de abril, toda uma tentativa de transformar a PIDE numa ficção. E isso é alarmante porque, no limite, é um desdobramento das práticas da ideologia totalitária contra a qual os portugueses vinham tentando lutar.

É no processo da Liberdade *versus* PIDE que se denunciam os reflexos mais sensíveis das alianças entre o novo e o velho (...) A recuperação "humanizadora" dos pides ilustra a reintegração dos fascistas hibernados e traduz-se já, no imediato, numa insegurança desmobilizadora das massas que está nos objectivos do terrorismo. Reaponta ao medo e ao oportunismo, desvincula o cidadão.²²³

No “Prefácio”, o que vemos é a preocupação de Cardoso Pires de trazer à tona, não apenas as questões do presente político de Portugal, mas também o esforço e a coragem em evidenciar os lugares de onde são produzidos os discursos.

²²² José Cardoso Pires, “Prefácio Natural do Medo”, In: *E Agora, José?* p. 239

²²³ José Cardoso Pires, “Prefácio Natural do Medo”, In: *E Agora, José?*, p.248-249.

Talvez o fascismo em Portugal não tenha sido nada mais que uma palavra, uma corrupção verbal; uma simples imagem-fantasma do paternalismo de mão severa. Pelo menos, é o que se deduz da leitura do passado que nos está sendo imposta pelos comissários morais da democracia.²²⁴

Lembremos que Ricardo Piglia identificou como uma das vocações da Literatura a busca da verdade, mas como o próprio autor argentino enfatizou, este movimento está associado umbilicalmente às dificuldades que tal procura envolve. É neste sentido que Piglia recuperou o tão citado texto de Brecht sobre as “Cinco Maneiras de Dizer a Verdade”. Cito o poeta:

Quem, nos dias de hoje, quiser lutar contra a mentira e a ignorância e escrever a verdade tem de superar ao menos cinco dificuldades. Deve ter a coragem de escrever a verdade, embora ela se encontre escamoteada em toda parte; deve ter a inteligência de reconhecê-la, embora ela se mostre permanentemente disfarçada; deve entender da arte de manejá-la como arma; deve ter a capacidade de escolher em que mãos será eficiente; deve ter a astúcia de divulga-la entre os escolhidas. Estas dificuldades são grandes para os escritores que vivem sob o fascismo, mas existem também para aqueles que fugiram ou se asilaram. E mesmo para aqueles que escrevem em países de liberdade burguesa.²²⁵

Sabemos hoje, que uma das maiores preocupações de realidades pós-regimes de exceção consiste em apagar da sociedade os vestígios dos crimes que se cometeram em nome da manutenção de uma determinada ordem. Neste

²²⁴ José Cardoso Pires, “Prefácio Natural do Medo”, In: *E Agora, José?*, p.232

²²⁵ Bertolt Brecht, “Cinco Maneiras de Dizer a Verdade”, In: **Cadernos de Teatro**, n.78, jul/ago/set, 1978. Rio: O Tablado; Funarte/SNT, p.7-14

contexto pós ditadura torna-se, portanto, urgente, refletir permanentemente sobre mecanismos e lugares-comuns de traumas históricos e práticas de memória nacional. Imre Kertész, autor do importante estudo *A Língua Exilada*, a respeito desta questão, afirmou:

A experiência mostra que as cerimônias oficiais de luto, os rituais mecanicamente repetitivos das comemorações públicas parecem servir ao esquecimento institucionalizado e não à lembrança catártica.²²⁶

Esta estratégia de apagamento de fatos reais desdobra-se em múltiplas evidências – destruição de documentos comprometedores, fabricação de memórias falsas, construção de novas versões historiográficas – que podem ser chamadas, em sua totalidade, de “queimas de arquivo”. Daí a urgência de se pensar em novos mecanismos de manutenção de uma memória real contra aquela fabricada pelos Estados.

Nelly Richards nos ensina que, contra as políticas de esquecimento levadas à cabo pelos regimes pós-ditatoriais é preciso escrever, escrever muitas histórias, para recuperar vozes que foram silenciadas. É só através da produção de relatos, acredita a intelectual chilena, que se pode desafiar a hegemonia discursiva próprias dos Estados totalitários.²²⁷ É que a literatura possui a virtude de vocalizar sujeitos sociais geralmente excluídos das grandes narrativas. É neste sentido que, lutar contra o esquecimento, é afirmar uma memória, é ter a chance de olhar para o passado sabendo que ele não é um todo fechado e irreversível, confinado ao já acontecido. Pois, “o passado é um campo de citações, atravessado tanto de continuidades, quanto de descontinuidades.”

A “destruição do passado”, de que nos fala Hobsbawn, tem, pois, como efeito produzir uma sensação de descontinuidade e de não-pertencimento aos conflitos e dores das gerações passadas, rompendo assim o elo geracional,

²²⁶ Imre Kertész, *A Língua Exilada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. p.40

²²⁷ Nelly Richard. “Políticas da Memória e técnicas do esquecimento”. In: Wander Melo Miranda (org). *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

mantenedor do sentimento de comunidade²²⁸. É neste contexto que a literatura de testemunho ganha um estatuto de experiência compartilhada – é através da leitura da dor que aciona-se um dispositivo sensorial de comprometimento com a matéria narrada e com a dor dos outros.²²⁹

A preservação desta memória da dor assegura um espaço de renovação na medida em que podemos revisitar continuamente estas narrativas de sofrimento. Maria Rita Kehl nos ensina que, esta literatura de cunho testemunhal acaba por produzir uma nova ética, que consiste justamente em implicar o leitor no processo de escritura do trauma, resonsabilizando-o assim, mesmo que somente através do pensamento, pela dor do outro.²³⁰

Toda esta discussão em relação à memória *versus* o esquecimento, presente em grande parte da obra de Cardoso Pires, pode ser datada. Em 1977, portanto três anos após a Revolução dos Cravos, a polícia política salazarista – a PIDE – publica um documento intitulado “Relatório da Comissão de Extinção da PIDE”. Cardoso Pires ficou indignado com seu teor, que preconizava uma espécie de humanização dos carrascos, retirando-lhes quaisquer responsabilidades pelos atos cometidos sob ordem superior. A proposta era a de que, no limite, o terror salazarista fosse apagado da memória dos portugueses.

A epígrafe utilizada no relatório, um provérbio eslavo, não deixa dúvida quanto à sua intenção: “Não se deve nunca remexer o passado, aquele que o faz perde um olho”. Imediatamente Cardoso Pires redige uma espécie de manifesto intitulado “Os Pides: uns subordinados como outros quaisquer?” publicado na Revista Opção em 1/03/1977, onde inicia o texto respondendo à epígrafe citada: “... e se não o fazemos, perdemos os dois”.

Esta questão de salvar do esquecimento não apenas a lembrança das vítimas mas a brutalidade cometida em nome da política é, segundo Cardoso Pires, não apenas uma tarefa do escritor mas um dever.

Uma possível resposta de Cardoso Pires a essa questão, encontra-se no romance *a Balada da Praia dos Cães*. Neste romance, Cardoso Pires expõe a cru

²²⁸ "A destruição do passado - ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas". Eric Hobsbawn, *A Era dos Extremos: o breve século XX*. São Paulo: Cia.das Letras, 1995. p, 13

²²⁹ Soshana Felman. “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino”. In: A. Nestrovsky e M. Seligman-Silva. (orgs) *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

²³⁰ Maria Rita Kehl. “O sexo, a Morte, a Mãe e o Mal”. In: A. Nestrovsky e M. Seligmann-Silva (orgs). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

todos os mecanismos e artifícios salazaristas, ao penetrar no âmago do poder ditatorial e daí, deste lugar, prescrutar os arquivos do poder. A Lisboa recriada por Cardoso Pires no romance é uma cidade inteiramente sitiada, típica de um país em tempos de ditadura.

Lisboa, esse vulto constelado de luzes frias do outro lado do rio é um animal sedentário que se estende a todo o país. É cinzento e finge paz. Atenção, *achtung*. [...] Lisboa é uma cidade contornada por um sibilar de antenas e por uma auréola de fotografias de malditos com o Mestre da Pátria a presidir.²³¹

O mote para o romance é um crime ocorrido em 1960, que abalou a imprensa da época, e que encenou um conflito entre a PIDE e a polícia judiciária. Pois a vítima, o Major Dantas, era um preso político que acabara de fugir e se refugiara com mais dois colegas e sua amante, na Casa da Vereda, onde acabou assassinado por seus próprios companheiros. O que era aparentemente um crime político, acabou por revelar-se um crime passional, onde os envolvidos mimetizaram o ambiente de medo e terror do País.

Para dar conta de tal crime, e da resolução do mesmo, Cardoso Pires realiza uma verdadeira autópsia do Portugal Salazarista através das investigações levadas a cabo pelo inspetor da judiciária Elias Santana, o Covas.

Hoje, 1982, vemos claramente Elias Santana como o investigador que, uma vez senhor de toda a verdade, se entretém a deambular pelas margens à procura doutras luzes e doutras reverberações. Procura o quê? Uma face contraditória na confissão? Adiar a verdadeira morte do major enquanto não aperecem os fugitivos? O inspetor Otero diz: Nunca

²³¹ José Cardoso Pires, *Balada na Praia dos Cães*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1983. p. 49

conheceremos o material que Elias Santana tinha em seu poder.²³²

A *Balada* pode ser lida como um romance policial às avessas – pois nada há o que descobrir. Desde as primeiras páginas temos todos os elementos postos às claras – vítima, suspeitos e motivos aparentes. Provavelmente é aí que reside a maior perícia de Cardoso Pires, pois o que iremos acompanhar ao longo da *Balada*, é o processo de fabricação de ficções. Pois como nos ensinou Baudrillard, a respeito do crime perfeito, é que a verdade é a mais fantástica das ilusões.

Toda transparência traz imediatamente a questão do seu contrário: o segredo [...] No momento em que tudo tende a passar para o lado do visível, como se dá em nosso universo, o que acontece com as coisas que eram antes secretas? [...] A resposta a essa questão importa menos que a tomada de consciência de que não há ponto fixo algum a partir do qual se possa determinar o que é totalmente um bem ou totalmente um mal.²³³

Construído, como já foi dito, como uma espécie de romance policial, Cardoso Pires adotou como procedimento de escrita o arquivo, tomando sua forma como modelo de relato²³⁴. Não é à toa que a personagem central do romance, o Covas, anuncia já nas primeiras páginas que realizará um “inventário dos sinais e dos palpites”²³⁵ das demais personagens que circulam no universo da *Balada*. Ora, se como vimos, o Estado pretende a todo custo apagar os signos de qualquer discurso crítico, é justamente através dessa obsessão de inventariar²³⁶ do personagem Covas que poderemos descortinar os mecanismos de poder do período em questão.

²³² José Cardoso Pires, *Balada na Praia dos Cães*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1983. p. 96

²³³ Jean Baudrillard, *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001, p. 37-38

²³⁴ Conceito utilizado por Ricardo Piglia, como veremos adiante.

²³⁵ José Cardoso Pires, *Balada na Praia dos Cães*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1983. p. 23

²³⁶ Segundo o Dicionário Aurélio inventariar significa: 1. Fazer o inventário de; arrolar. 2. Descrever minuciosamente. 3. Registrar, relacionar, catalogar.

A idéia de inventário sustenta-se, portanto, na própria narrativa do romance. Segundo Ricardo Piglia²³⁷, em seu estudo sobre *Crítica e Ficção*, o que se verifica neste modelo de relato, (o que simula um inventário), é justamente a tensão entre materiais diferentes (que podem ser entendidos como micro-relatos ou vozes múltiplas) que convivem juntos, unidos por um centro, uma questão, que é precisamente o que se quer reconstruir.

Nas palavras do autor, “é uma espécie de novela policial ao revés [...] tem-se todos os dados mas não se chega a saber qual o enigma que se pode decifrar”²³⁸. É neste sentido que o crime da *Balada*, a morte do major Dantas, tem pouca importância para a economia significativa do texto – ela serve apenas como mote para se discutir as questões mais profundas que Portugal encerra.

Michel Foucault, em sua *Arqueologia do Saber*²³⁹, nos ensina que o texto-arquivo se auto-interroga constantemente sobre as regras de sua formação. E isto porque a idéia de arquivo define uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos acontecimentos regulares, como tantas referências oferecidas ao tratamento e à manipulação. Assim, temos na *Balada da Praia dos Cães*, desde notícias de rádio e jornal, como fotografias pessoais, páginas de livros sublinhadas, certidões, despachos, miudezas, e ainda memórias, filtradas ou não pelos cuidados de arquivista de Elias²⁴⁰.

No seu sótão de labirintos Elias orgulha-se de armazenar o fichero mais precioso porque não escrito, intransmissível. Trá-lo com ele em vida e há-de apagar-se com ele na hora em que der o berro para o tristemente. Mas enquanto não chegar esse instante repetir à letra é com o Covas; desencantar gestos e feições na câmara escura do passado, idem; ver e descrever ao ocorrido como numa fita do nimas, melhor, melhor ainda.²⁴¹

²³⁷ Ricardo Piglia, *Crítica e Ficção*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000, p. 98.

²³⁸ Ricardo Piglia, *Crítica e Ficção*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000, p. 98.

²³⁹ Michel Foucault, *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.

²⁴⁰ José Cardoso Pires, *Balada na Praia dos Cães*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1983, p. 168

²⁴¹ José Cardoso Pires, *Balada na Praia dos Cães*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1983, p. 183

E isto porque o arquivo, longe de ser o que unifica tudo que foi dito no grande murmúrio confuso de um discurso, é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria. Assim, tem-se que a revelação jamais integralmente alcançada do arquivo, forma o horizonte geral a que pertencem a descrição das formas discursivas, a análise das positivities, a demarcação do campo enunciativo. Wander Melo Miranda completa este quadro afirmando que a eficácia da leitura do texto-arquivo está em substituir a oposição verdade/mentira pela possível/impossível e, ao fazê-la, induz o leitor a assimilar “o mecanismo de transformar tudo aquilo que já existe numa outra coisa”²⁴².

Parece ser esta a estratégia que Elias utiliza na sua própria prática arquivística:

Elias logo ao segundo interrogatório tinha na mão todas as linhas com que se coseu o morto, daí para a frente era fazer teia e esticar o fio a ver o que pudesse cair”²⁴³ [...] Seria com essa tralha, antevia Otero, que Elias se preparava para deitar cá para fora uns vinte missais de autos e de confissões, ... Mas quando o processo lhe chegou finalmente e o viu em 4 volumes deste tamanho, o inspector começou a compreender [...] para chegar àquele acabamento muito mais material tinha de ter ficado de fora. [...] O Covas teria em casa um outro processo de Mena que guardara para ele?²⁴⁴

Este comentário do inspetor sobre a possível existência de outro processo secreto, talvez seja um dos momentos chaves do livro, que revela não apenas o *modus operandi* específico de Elias, mas também o de toda a versão que se quer como verdade. Significa dizer que sempre, em toda e qualquer construção de uma versão (afinal de contas é sempre disso que se trata), a opção do sujeito enunciativo é que se faz presente. Desta forma, Cardoso Pires nos mostra não

²⁴² W.M. Miranda(org) *Arquivos Literários*. Belo Horizonte:Ateliê Editorial, 2003. Pg 36

²⁴³ José Cardoso Pires, *Balada na Praia dos Cães*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1983. p, 64

²⁴⁴ José Cardoso Pires, *Balada na Praia dos Cães*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1983. p, 93

apenas como esta prática se dá na sua operacionalidade mas, sobretudo, como ela é constantemente ameaçada por outras inúmeras versões, que talvez nunca cheguem a tornar-se verdade, mas que mantém com ela, uma relação de constante atrito.

Vera Lúcia de Figueiredo²⁴⁵, em seu estudo sobre a obra do escritor brasileiro Rubem Fonseca, nos ensina que a própria opção pelo gênero ficção policial - presente, como vimos, na *Balada* - aponta para a idéia de que a verdade é sempre uma construção realizada a partir de uma combinatória de dados. O que se observa através da investigação policial é sempre a possibilidade ou a impossibilidade do conhecimento objetivo da realidade. O grande crime a que esta literatura se refere é o “assassinato da realidade”:

Para o efeito, compareceram devidamente custodiados os presumíveis autores do crime, citados nos respectivos autos, e para figurar como vítima foi designado Silvério Baeta que se encontrava presente em função de motorista do transporte dos agentes. Iniciando-se a reconstituição foi a vítima sentada acolá naquele maple (ordena Elias) na posição de quem faz paciências com cartas de jogar dispostas no chão.²⁴⁶

Ou seja, o crime em torno do qual gira o enredo cardosiano torna-se apenas um jogo.

No saber interrogar as cartas pelos invisíveis do reverso, pelo defeito e pelo tocado; no averbar das vazas e dos naipes; no inventariar dos tiques do parceiro (conheceu um jogador que desprendia cheiros de urina nos momentos fatais

²⁴⁵ V. L. F. Figueiredo. *Os crimes do texto. Rubem Fonseca e a literatura contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 15

²⁴⁶ José Cardoso Pires, *Balada na Praia dos Cães*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 231

da perdição) aí, sim, aprendeu memória, registrozinho.²⁴⁷

Mas o que parece interessar mais ao autor da *Balada da Praia dos Cães* é perceber quais são os limites do homem em tempos de terror. Como e quando o mal torna-se banal ?

Que violência gera violência, que terror gera terror e que o medo gera mais medo, são dinâmicas mais ou menos conhecidas. Mas qual é a gênese deste processo, como ele chega a se instalar numa sociedade e como são apropriados e utilizados pelos detentores do poder estabelecido, parecem ser estas as questões que o Autor procura enfrentar.

Esse mecanismo de geração do terror acaba por promover uma espécie de inversão de papéis ou de propósitos que pode ser exemplificado através da fala de uma personagem do romance, o coronel:

o idealismo pode deixar de ser uma virtude militar para se tornar um instrumento do terror. Ipsis verbis, terror²⁴⁸.

Ou, de maneira mais lapidar, na última cena do romance, quando vemos passar três jaulas de circo, gradeadas, sem as feras, mas com os tratadores a descansar dentro delas. O que aparentemente pode causar estranheza, ou seja, tratadores enjaulados no lugar de animais, é o verdadeiro retrato do que a ditadura faz – ela não apenas altera a natureza dos homens mas também os limites da maldade e da violência. E então o homem torna-se o lobo do homem.

A frase de Jack London citada *ipsis literis* por Cardoso Pires no romance, em nota de pé de página, assinada pelo próprio autor, é o exemplo máximo desta inversão que, no limite, revela o grande efeito de uma ditadura que é o de banalizar o mal. “Seria um acto moral libertar o mundo de semelhante monstro”. Ou seja, em nome de uma verdade maior, cometem-se as maiores barbaridades, como que justificando-as, numa espécie de lógica perversa onde o fim, que seria a

²⁴⁷ José Cardoso Pires, *Balada na Praia dos Cães*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983 p. 183

²⁴⁸ José Cardoso Pires, *Balada na Praia dos Cães*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1983. p. 118

máxima política de “*mantenere lo stato*”, justifica quaisquer meios para atingí-lo.

O próprio Cardoso Pires nos fala na nota final do romance:

...que as sociedades do terror se servem dos crimes avulsos para justificarem o crime social que elas representam por si mesmas e que em todos esses crimes a sua mão está presente, em todos²⁴⁹.

Sabe-se que a ditadura fabrica uma verdade e é em nome desta verdade que ela age, justificando e legitimando sua violência. Esta é a grande verdade da ditadura. Dissertar, pois, sobre um crime que de fato ocorreu, com todos os instrumentos e liberdades ficcionais a que um autor de romances tem direito, pode ser lido como uma resposta exemplar a esta questão. E, no limite, o que temos é uma leitura estética do passado, que opõe-se diretamente à prática de musealização do ocorrido, em uma tentativa de resgatar o passado como presença ativa, expondo seus fragmentos, suas ruínas, suas cicatrizes.

A escritura do trauma, tópico central da Literatura de Testemunho, já nasce, portanto, intrinsecamente comprometida com a frágil mas insolúvel relação entre a memória e o esquecimento. Salvar algo do esquecimento é transformá-lo imediatamente em memória. Evitar que se esqueçam não apenas a lembrança das vítimas mas a brutalidade cometida em nome da política é, para Cardoso Pires, uma das responsabilidades do escritor.

José Cardoso Pires dedicou grande parte de seus escritos a esses exercícios necessários de rememoração. É justamente contra o que ele chamou de “memória frágil da política”, que Cardoso Pires buscou incansavelmente criar esferas de memórias reais, de um Portugal nada memorável. A postura literária de Cardoso Pires inscreve-se justamente na possibilidade de se reconstituir os nexos de um processo histórico, a partir de seus detritos. Lutar contra a política de esquecimento, resquício do regime salazarista, se impõe com urgência a Cardoso Pires, pois “a PIDE e o fascismo são componentes solidários, a desmemória de

²⁴⁹ José Cardoso Pires, *Balada na Praia dos Cães*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1983p. 225

um arrasta a do outro”. Esta tarefa se torna tão mais difícil se levarmos em conta que a chamada ditadura branda de Portugal promoveu uma espécie de “burocratização” do terror. Nas palavras de Eduardo Lourenço:

“Entre o mundo da Pide e a cidade (e o cidadão) a osmose era perfeita.”

É preciso, pois, tentar articular alguns dos conceitos trabalhados pela teoria do testemunho com a literatura portuguesa contemporânea, com as suas cicatrizes de guerras coloniais e as seqüelas dos asfixiantes anos da ditadura salazarista. Pensar nas contribuições da teoria do testemunho, não no sentido primeiro que lhe é dado, no pragmatismo de um gênero circunscrito aos relatos produzidos por sobreviventes da *Shoah* ou dos *testimonios* latino-americanos²⁵⁰, mas pela particularidade de fornecer mecanismos de análise de uma narrativa onde vida e texto são indissociáveis. É preciso salientar, entretanto, que não se trata jamais de uma narrativa autobiográfica ou memorialística, pois ao contrário destas, o que marca a literatura de testemunho é precisamente a evidência de uma coerência interna marcada por informações não muito precisas, ou ainda a constância de questões não resolvidas, ou seja, pela explicitação de tudo aquilo que não pode ser totalmente processado pelo indivíduo que se vê, quando atravessado por essas experiências de violência extrema, marcado por uma nova configuração de sua condição humana.

Como narrar o inenarrável? Como representar o terror? Quais os limites que a violência impõe às formas de representação? Pois é preciso lembrar, como o faz incansavelmente José Cardoso Pires, que “as sociedades do terror se servem dos crimes avulsos para justificarem o crime social que elas representam por si mesmas e que em todos esses crimes a sua mão está presente, em todos”,²⁵¹.

²⁵⁰ Usualmente a chamada Literatura de Testemunho diz respeito fundamentalmente a narrativas criadas nestes dois contextos. Ocorre que, do ponto de vista teórico, vem sendo feito um esforço em ampliar essa categoria, de modo que ela o instrumental teórico produzido possa dar conta também de toda uma literatura que surge da violência estatal. Um maior desenvolvimento deste argumento pode ser encontrado no artigo de Valéria de Marco, intitulado: “A Literatura de Testemunho e a Violência.”. In: **Lua Nova**, n.62, 2004.

²⁵¹ José Cardoso Pires, *E Agora, José?*, Lisboa: Dom Quixote, 1999.

As narrativas de testemunho são, pois, narrativas tecidas de situações-limite que colocam o homem numa posição bem próxima da passividade. É justamente este traço em negativo – da falta, da escassez, do não-assimilável – que cria uma espécie de elo entre o autor e o leitor, que faz com que o testemunho individual torne-se testemunho geracional – é como se ali, naquelas palavras, ou naqueles silêncios, a sociedade buscasse sua própria memória, ou seja, sua própria história. Na esteira deste raciocínio, configura-se uma espécie de contrapartida do compromisso social da escrita, a do leitor que se compromete com a matéria narrada. São também palavras do nosso autor: “O drama de quem escreve não é o que escreve, mas o que apaga”.

Lembremos que em praticamente todos os textos que escreve sobre a sua arte, Cardoso Pires insiste que a meta de sua escrita é a de evidenciar o passado. É este o grande jogo a que se entregou ao longo de sua vida, criar estratégias de tornar o passado uma presença ativa. E é isto que Cardoso Pires faz com maestria, ele cria memória. O que no caso de Portugal se torna fundamental, uma vez que segundo o próprio autor, o grande desafio que Portugal enfrenta no pós 25 de abril é, como vimos, justamente a deliberada tentativa e esforço do Estado em apagar por completo da história de Portugal as barbaridades cometidas pela PIDE, transformando-as em puras ficções. Sobre esta falta de memória, nos fala Eduardo Lourenço, no seu ensaio Portugal como destino:

É paupérrima a literatura sobre Salazar, quer memorial, quer ideológica, política, econômica, financeira e cultural. Permitimo-nos perder meio século de vida nacional como quem perde a última camisa que vestiu. Não valia a pena o personagem? (...)Nem na Itália, nem na Alemanha – pesada cruz -, nem na União Soviética, hoje Rússia, onde a tentação de sepultar no esquecimento era uma espécie de dever ou reflexo nacional, um tal fenômeno de não-existência póstuma se produziu, Nem na Espanha onde Franco subiu ao poder por cima de tanto

cadáver, o personagem e o seu tempo desapareceram com tanta presteza da paisagem.²⁵²

Cardoso Pires, em sua *dissertação sobre um crime*²⁵³, nos mostra como as versões oficiais são construídas e, principalmente, como várias vozes são caladas.

... Nunca conheceremos o material que Elias Santana tinha em seu poder. Sabe-se apenas que ele foi juntando pacientemente apontamentos e fotografias ao chamado baú dos sobrantes onde guardava só para si. Até ao momento de fechar o processo (data da captura do cabo e do arquitecto, depreende-se pelos autos) o chefe de brigada não parou de sondar por conta própria e de arrecadar, arrecadar. Baú dos sobrantes, o cadinho das miudezas que fazem o tempero do crime.²⁵⁴

A pergunta feita pelo inspetor Otero, sobre o resultado da investigação levada a cabo por Elias é bastante certa, se o resultado da investigação levada a cabo por Elias tinha apenas quatro volumes, aonde estariam os outros inúmeros documentos (no sentido amplo do termo) aos quais teve acesso? “O Covas teria em casa um outro processo de Mena que guardava para ele ?”²⁵⁵

A estrutura do romance nos dá a conhecer ou pelo menos a entrever a multiplicidade de vozes que compõem uma sociedade – e nos dá a ver, principalmente, através dos passos de Elias, que aquilo que é tido como a verdade é apenas a fabricação de um discurso. No limite, o que Cardoso Pires realiza no romance é, sobretudo, uma reflexão sobre o real e a sua possibilidade de representação – questões caras aos escritores da contemporaneidade. Nas palavras de Selligman Silva:

²⁵² Eduardo Lourenço. *Mitologia da Saudade (seguido de Portugal como destino)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

²⁵³ Subtítulo da *Balada*.

²⁵⁴ José Cardoso Pires, *Balada na Praia dos Cães*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1983, p. 96

²⁵⁵ José Cardoso Pires, *Balada na Praia dos Cães*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1983, p.96

Na literatura de testemunho não se trata mais de *imitação* da realidade, mas sim de uma espécie de “manifestação” do “real”. É evidente que não existe uma transposição imediata do “real” para a literatura: mas a *passagem* para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama do som e sentido das palavras que constitui a literatura é *marcada* pelo “real” que resiste à simbolização.²⁵⁶

O livro, publicado originalmente em 1982, rapidamente transformou-se num fenômeno editorial. Um ano após sua publicação já entrava na sua sexta edição e já contava com o maior prêmio literário de Portugal na época, o grande prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores. Vale lembrar que o júri, composto pelos principais críticos literários da época, concedeu à Cardoso Pires o prêmio por unanimidade, vencendo livros de peso, como por exemplo, *Memorial do Convento* de José Saramago. Já nesta altura, a crítica especializada pronunciou-se, ressaltando sempre as qualidades inovadoras do romance.²⁵⁷

José Rabaça, em crônica no Diário de Notícias, afirmou entusiasticamente ser a *Balada*,

a prova mais significativa de que Portugal não acabou, porque não pode ter acabado um país em que um seu cidadão escreve um livro com a qualidade de *Balada na Praia dos Cães*.

²⁵⁶ Márcio Selligmann-Silva, p. 387

²⁵⁷ Vale lembrar também que, em 1986, o romance chegou às telas sob a direção de José Fonseca e Costa, tendo neste mesmo ano sido incluído, pelo The Sunday Times, na lista dos melhores romances estrangeiros de 1986 publicados na Grã-Bretanha. Atualmente já passa da sua vigésima edição, traduzido para inúmeros idiomas.

3.2

A República dos Corvos

Para a formiga

Peço desculpa a fábula antiga,
se não me agrada a avara formiga.
Eu estou do lado da cigarra
que o seu belo canto não vende, doa.
Gianni Rodari

Esta epígrafe, de Gianni Rodari, ilustra exemplarmente o eixo central deste breve comentário sobre a funcionalidade de resgatar e, de certa forma, transfigurar, gêneros literários ditos canônicos. Na realidade, o flerte de José Cardoso Pires com gêneros tradicionais do universo romanesco, como a parábola²⁵⁸ (*O Hóspede de Job*), a fábula (*Dinossauro Excelentíssimo*, *O Anjo Acorado* e *Lavagante*) e o bestiário (*A República dos Corvos*), é recorrente em sua obra. Algumas explicações mais imediatas já nos foram dadas pelo próprio autor, como quando afirmou, no posfácio à edição do *Dinossauro Excelentíssimo* incluída no volume *O Burro em pé*:

Ao escrever esta fábula (fábula porque se passa no tempo em que os animais falavam e os homens sufocavam) eu sabia que a memória política é frágil; que se conta com isso para repetir o erro histórico e apagar as analogias.²⁵⁹

²⁵⁸ “Escrito, numa primeira versão, entre Março de 53 e Maio de 54, *O Hóspede de Job* já nessa altura não visava à preocupação documental (aliás, legítima) de certas obras ditas “de testemunho”. Seria, antes, e espero que continue a ser, apesar das sucessivas correcções que lhe fui introduzindo até agora, uma “história de proveito e exemplo” – um romance, no sentido tradicional do termo, destinado unicamente a ilustrar uma lenda, uma moral ou um clima humano, para lá de qualquer imediatismo de tempo e de lugar histórico.” Nota do autor ao romance *O Hóspede de Job*.

²⁵⁹ José Cardoso Pires, “Dinossauro Excelentíssimo”, In: *O Burro em pé*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999. p, 177

Alguns críticos também já procuraram entender um pouco melhor este procedimento de escrita, bastante comum em sua obra. Alexandre Pinheiro Torres, por exemplo, sustentou a leitura de que Cardoso Pires, ao dialogar com estes gêneros, visava elevar as suas histórias ao índice da exemplaridade e, com isto, deslocar o cotidiano mais banal às regiões do mito, operando com isto uma espécie de abolição do tempo da narrativa.²⁶⁰ Já Pedro Eiras, em uma leitura sobre alguns dos contos incluídos no volume *A República dos Corvos*, destaca o uso que Cardoso Pires faz da parábola associando-a à idéia de decifração necessária presente nos textos do autor.

Eu diria: é para isso que serve a parábola, criar o leitor em movimento, aquele que diz: eu não sabia, mas agora já sei. Ou: eu fiz-me no tempo.²⁶¹

De qualquer forma, o que nos interessa pensar aqui é, justamente, este elo entre o tom fabular empregado tantas vezes por Cardoso Pires e a temporalidade que este mesmo tom evoca. É como se Cardoso Pires problematizasse a questão, já vista anteriormente, da incomunicabilidade com o tempo histórico produzida pela política do “orgulhosamente sós” de Salazar. Política esta que, no limite, desapropriava os homens de sua condição de sujeitos históricos. É como se Salazar, com sua política caseira, tivesse se apropriado do tempo, fazendo dele uma arma de controle social.

No ensaio que fez a partir das imagens do fotógrafo português Eduardo Gageiro, intitulado, “Lá vai o português”, Cardoso Pires afirma:

Lá vai o português, lá anda. Dobrado ao peso da História, carregando-a de facto, e que remédio – índias, naufrágios, cruces de padrão (as mais pesadas). Labuta a côdea do sol a sol e já

²⁶⁰ Alexandre Pinheiro Torres, “Sociologia e significado do mundo romanescos de José Cardoso Pires”.

²⁶¹ Pedro Eiras, “Itálicos e redondos – deriva sobre as funções da leitura em José Cardoso Pires”, In: Revista Semear 11, p, 294

nem sabe se sonha ou se recorda. Mal nasce deixa de ser criança: fica logo com oito séculos.²⁶²

Tendo nascido em 1925, Cardoso Pires viveu quase que a totalidade de sua vida sob o domínio da ditadura salazarista. Este fato deixou marcas bastante precisas na sua caligrafia. Data de 1970 a primeira versão de sua fábula sobre o Salazarismo – *Dinossauro Excelentíssimo*²⁶³. Considerada um grande retrato de Portugal do século XX, o que primeiro chama a atenção para a obra é a necessidade urgente de testemunhar o regime totalitário do Estado Novo português, evidenciando às novas gerações o absurdo dessa história. Vimos como este exercício de contra-relatar as verdades oficiais para que não roubem nossa história, é um traço característico do conjunto da obra cardosiana. Não é à toa que a fábula se inicia com as seguintes palavras:

Hoje em dia pode roubar-se tudo a um homem, até a morte. Rouba-se-lhe a morte com a mesma facilidade com que se lhe rouba a vida, a face ou a palavra, que são coisas mais que tudo inestimáveis – disse o contador de estórias à sua filha Ritinha.²⁶⁴

A adoção do tom fabular presente no retrato que Cardoso Pires faz do ditador, nos remete para duas questões fundamentais de sua obra - o tratamento diferenciado do Tempo histórico e as possibilidades de transfiguração da realidade presentes na própria estrutura da fábula.

Daí esta ser uma das imagens recorrentes do *Dinossauro Excelentíssimo*:

O Imperador logo de manhãzinha arrastava a figura de dinossauro e dava os bons-dias a si mesmo diante dos espelhos. Perguntava:

²⁶² José Cardoso Pires, “Lá vai o português”, In: *E agora, José?*, p.21

²⁶³ Escrito originalmente no Natal de 1969, quando vivia no exílio em Londres, o *Dinossauro* nasceu como um presente do autor à sua filha. Em 1972 teve sua primeira edição em Portugal, em volume único, com ilustrações de João Abel Manta. Após inúmeras re-edições, podemos encontrar sua versão definitiva no último livro de contos do autor, o volume intitulado *A República dos Corvos*, publicado em 1988.

²⁶⁴ José Cardoso Pires, *Dinossauro Excelentíssimo*, p.13.

“Espelho, fiel espelho, onde é que neste reino houve alguém que desafiasse o tempo como eu?”

“Jamais senhor, jamais. A vida regrada, o saber e a palavra tornam o homem imortal”.

Respondiam os espelhos ensinados.²⁶⁵

Este não-tempo ou tempo morto (causador do remorso do tempo) torna-se quase uma personagem da fábula. Na sua busca de evidenciar o estado de decomposição, de podridão a que chega uma sociedade em finais de regime de exceção, pode-se constatar como o poder continuado e cultivado às raias da loucura confere a toda sociedade um aspecto de putrefação.

De facto, não há muito tempo existiu no Reino do Mexilhão um imperador que na ânsia de purificar as palavras acabou por ficar entevado com a paralisia da mentira. Ainda lá está, dizem. E não é homem nem estátua porque a ele, sim, roubaram-lhe a morte. Não faz parte deste nosso mundo nem daquele para onde costumam ir os cadáveres, embora cheire terrivelmente. Quando muito é isso, um cheiro. Um fio de peste a alastrar por todas as vilas do império.²⁶⁶

O que ocorre nesta narrativa é que lenda e mito são revitalizados. Não há uma separação nítida e evidente entre aquilo que convencionamos chamar de ficção e o que acreditamos ser a realidade. O que há é uma espécie de superposição de planos que propõe ao leitor um real transfigurado, estimulando uma leitura ativa, operadora de sentidos. Ou seja, este real transfigurado faz com que o leitor necessariamente se mova no interior mesmo da narrativa, rompendo de um lado, com a “essência linear intrínseca do tempo histórico” e, de outro, com o tempo cíclico da memória, evidenciando, com isso, sua fragilidade.

²⁶⁵ José Cardoso Pires, *Dinossauro Excelentíssimo*, p. 104

²⁶⁶ José Cardoso Pires, *Dinossauro Excelentíssimo*, p.13.

No *Dinossauro Excelentíssimo*, por exemplo, a narrativa começa no tempo presente, “Hoje em dia”, diz o contador de estórias à sua filha, dando início a uma viagem ao passado, “de facto, (...) existiu no Reino do Mexilhão...”, passado este que se quer revitalizado, ou re-atualizado, na medida em que a narrativa toda é tecida no presente. A estratégia de escrita do autor evidencia esta opção quando intercala a voz do contador de estórias com a matéria narrada. Vejamos:

Está escrito pelos gregos antigos que quem muito se olha cega e quem muito se ouve perde a voz. A lição tem mais de mil anos e parece que é de agora. Mas, vê tu, os próprios gregos que a escreveram em forma de fábulas e de lendas, não a souberam seguir. Eles, que eram sábios e avisados, morreram sob o peso dos mitos que inventaram. E por mitos quero eu dizer as imagens com que tentaram explicar-se para a Eternidade. Fui claro, Ritinha?²⁶⁷

É, pois, no duplo movimento de reler a tradição e romper com ela que se situa esta narrativa de Cardoso Pires. Esta re-atualização do tempo passado, feita no presente da leitura, evidencia uma estratégia que sinaliza as possibilidades de mudança num futuro próximo. Vejamos como termina a fábula:

...Ritinha, fiquemo-nos por aqui, que o conto agora vai longo e repetido. Fecha o livro. Arruma-o em qualquer parte e manda passear os fantasmas. Fartámo-nos de falar de mortos, de velhos, de mistérios, quando afinal temos tanto para viver. Não é?²⁶⁸

Na realidade, podemos ler esta pequena fábula de Cardoso Pires como o epitáfio de um tempo que se quer cíclico, o tempo do poder. Fechar o livro e enterrar os fantasmas é um convite para viver um novo tempo.

²⁶⁷ José Cardoso Pires, *Dinossauro Excelentíssimo*, p.111.

²⁶⁸ José Cardoso Pires, *Dinossauro Excelentíssimo*, p.148.

Foucault, num precioso prefácio que escreve à obra de Júlio Verne nos ensinou que a diferença entre a fábula e a ficção está, não em seu conteúdo, mas em sua forma de transmissão.²⁶⁹ Em Cardoso Pires a força da imaginação empresta uma luminosidade particular ao universo quase autônomo que surge de suas páginas, criando uma espécie de efeito fabular que serve não para apagar ou nuançar o real imediato mas, ao contrário, para torná-lo mais evidente.

De certa forma, esta também é a temática de sua outra fábula, também escrita antes da Revolução – *O Anjo Ancorado*. No prefácio que escreveu para a terceira edição da obra, Alexandre Pinheiro Torres enfatiza a novidade do texto cardosiano, conferindo-lhe um lugar de destaque dentro da chamada revolução novelística, onde o foco é posto não mais na intriga da história, como era o usual, mas na caracterização das personagens, libertando com isto, a Literatura do “regime absoluto do enredo”.²⁷⁰ Em *O Anjo ancorado*, o que temos são personagens tipificadas que vão ganhando corpo como personagem, na original arquitetura de Cardoso Pires, de associar à exemplaridade fabular uma historicidade específica.

Segundo o próprio autor, *O Anjo Ancorado* é uma “fábula, no sentido em que se trata de uma narração de sucessos inventados para instruir e divertir”, mas que evoca algumas das grandes fábulas do nosso tempo. A epígrafe cuidadosamente escolhida por Cardoso Pires como portal de abertura d’*O Anjo* já anuncia algumas das questões que serão tratadas por ele (neste e em outros textos de sua autoria).

Vejam os:

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 Bizâncio²⁷¹

²⁶⁹ Michel Foucault, “Por trás da fábula”, In *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, Rio de Janeiro, Forense Universitária. 2001.

²⁷⁰ Alexandre Pinheiro Torres, “Sociologia e significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires”, In: José Cardoso Pires, *O Anjo Ancorado*. Lisboa: Moraes Editores, 1964. p, 154

²⁷¹ José Cardoso Pires, *O Anjo Ancorado*. Lisboa: Moraes Editores, 1964. p, 7

Recortarei duas expressões lapidares e, a partir delas, tecerei alguns comentários sobre a obra. São elas – “cidade sitiada” e “sexo dos anjos”. Ora, já vimos que uma das linhas de fuga da escrita cardosiana mescla-se com a questão da ambiência sufocante e amedrontadora da ditadura salazarista, daí que a expressão cidade sitiada é recorrente em sua obra.²⁷² Por outro lado, a questão da discussão inútil e vazia (típica da polêmica do sexo dos anjos) também é encontrada em muitas de suas críticas – e irá ser melhor desenvolvida em outro romance posterior ao 25 de abril – *Alexandra Alpha*.²⁷³ Romance, aliás, que desenvolve muitas das questões levantadas em *O Anjo Acorado*, principalmente no que diz respeito às duas personagens principais deste último – João e Guida, dois jovens da elite cultural portuguesa que fazem da não ação, da passividade diante dos acontecimentos políticos e sociais, sua forma de intervenção. Vejamos:

O nosso homem, mal chegou, enfiou-se no bar, um certo canto da sala onde havia sempre uma boa garrafa de aguardente à sua espera. Tinha assistido a tantos serões parecidos, em casa deste ou daquele, que acompanhava as conversas como quem se embala no eco duma ladainha. Agora o escultor, agora o dono da casa; uma vez o Picasso, outra vez o Eça, que é um escritor provinciano muito pronto a espicaçar o nosso pobre provincianismo; ao bom chama-se “capaz, europeu, muito europeu”, ao mau “possidónio, grosseiro, etc.”. Jogos de espírito, exercícios de salão.²⁷⁴

²⁷² É interessante notar que esta questão esta presente na sua escrita tanto no período anterior a revolução quanto no posterior – é o caso, por exemplo, da *Balada na Praia dos Cães*.

²⁷³ Em *Alexandra Alpha*, o autor também realiza uma leitura feita a partir do centro, focalizando a chamada intelectualidade portuguesa. O núcleo em torno do qual se passa este romance ambientado na Lisboa pré-Revolução dos Cravos é o da chamada *intelligentsia* urbana – são os intelectuais que, em tese, deveriam não apenas pensar Portugal mas também atuar politicamente. É justamente em cima desta *intelligentsia* que a crítica de Cardoso Pires é mais contundente. A crítica que se deve fazer é justamente esta: como se pode viver sem levar em conta a realidade? Ou mais especificamente, como puderam aqueles intelectuais portugueses do antes do 25 de abril não interferir efetivamente na cena política do país?

²⁷⁴ José Cardoso Pires, *O Anjo Acorado*. Lisboa: Moraes Editores, 1964. p, 46

A história se desenrola, fundamentalmente, em um único espaço, uma pequena aldeia pesqueira, esquecida do mundo, ou como nos informa nosso narrador, “mergulhada em sonho de salitre”. A apresentação deste espaço nos é feita, paulatinamente, e na perspectiva das duas personagens principais, Guida e João. Na realidade, são personagens deslocados de seu *habitat* citadino e urbano, que vão ganhando corpo à medida que interagem com o espaço, revelando o desconhecimento e a alienação, por parte da chamada elite cultural, da real situação social do país. Por exemplo, quando Guida e João estão chegando à aldeia, Guida pergunta: “Que terra é aquela?” e João responde “São Qualquer-Coisa” (...) São Rafael, parece-me”. Duas páginas adiante ficamos sabendo que, na realidade, ela se chama São Romão, um local “perdido por esquecimento no alto das falésias”.²⁷⁵

O narrador continua descrevendo a aldeia, sempre pelo que ela não apresenta, pela falta, pela escassez:

Casas? Também nem isso. Um punhado de gaiolas, quando muito gaiolas de adobe e falheiro, empoleiradas sobre o oceano e com ventos e gritos de aves marinhas a salpicarem-se de cima.²⁷⁶

Guida reclama então, do cheiro horrível que impregna o ambiente e fica sabendo que isto se deve ao fato das redes de pesca expostas ao longo do caminho não serem jogadas ao mar com a frequência devida – ou seja, é uma aldeia que vive da pesca, mas que não a pratica. Ou seja, toda a narrativa de Cardoso Pires, nesta fábula, enfatiza o que encontra-se fora do lugar.

Izabel Margato, em seu texto “José Cardoso Pires, a construção de uma escrita em liberdade”, já nos chamava a atenção para este procedimento de escrita anunciado pelo próprio autor no seu “A Charrua entre os Corvos”:

O arado encajado em praia de pescador pode ser visto apenas como a focalização detalhada de um pormenor com que o autor prende

²⁷⁵ José Cardoso Pires, *O Anjo Ancorado*, p. 11

²⁷⁶ José Cardoso Pires, *O Anjo Ancorado*, p. 11/12

a atenção do leitor. Ele é responsável pelo tom de mistério. Mais do que isso, é uma falsa “isca” que aguça a imaginação para, finalmente, transformar-se em imagem condensada que interpreta os contos de outra maneira. (...) Nas primeiras sugestões interpretativas que o texto apresenta (num jogo de possibilidades que se multiplicam e se anulam), a charrua fora do lugar é associada a um “eco indecifrável”, mas capaz de sugerir imagens de identidade. (...) Com essa leitura, o leitor abre mão dos ecos históricos sugeridos no início do texto, porque o autor, numa tomada de posição politicamente mais eficiente, abriu mão da grande metáfora que poderia condensar imagens do passado, para focalizar o país no presente, na situação mais evidente e imediata que a sua interpretação da charrua abandonada expõe...²⁷⁷

A partir desta imagem sugerida por Margato, a caracterização que Cardoso Pires faz da aldeia São Romão, ganha um outro relevo, principalmente se lida em conjunto com à imagem que o autor criou de Portugal como o Reino do Mexilhão, presente tanto em *O Dinossauro Excelentíssimo*, como no texto “Lá, vai o português”, publicado em *E agora, José?*

Vejamos:

São Romão ... era uma aldeola de desgraça e apresentava-se numa estranha posição perante o mundo. Não parecia virada para os astros, se bem que encarrapitada a tão grande altura; ligada ao mar, ainda menos, pois toda a sua tendência era apegar-se à rocha para não se espatifar lá em baixo. E quanto à terra firme, virava-lhe costas muito simplesmente. “A terra não os quis. Foi expulsando estes infelizes mas, diante do abismo, eles resistiram-lhe.”²⁷⁸

²⁷⁷ Izabel Margato, “José Cardoso Pires, a construção de uma escrita em liberdade”, In: Semear 5, disponível no endereço eletrônico http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem_18.html

²⁷⁸ José Cardoso Pires, *O Anjo Acorado*, p. 36/37

Já na construção da imagem do Reino do Mexilhão (leia-se, Portugal) presente em *O Dinossauro Excelentíssimo*, temos:

... pé na rocha e força contra a maré. Daí o nome de Reino do Mexilhão que lhe pôs a geografia em homenagem (homenagem?) a esse marisco mais que todos humilde, só tripa e casca (...) o mexilhão, oh vida, tem a ciência certa dos anônimos: pensa e não fala, vai por si (...) levava o dia a medir o infinito e a remoer o seu ditado preferido: Quando o mar bate na rocha quem se lixa é o mexilhão.²⁷⁹

Voltemos a *O Anjo Ancorado*. Dentro de um esquema mais amplo de retrato – dois mundos separados, apartados por duas visões de mundos radicalmente distintas – São Simão (aldeia parada e perdida no tempo e espaço) *versus* o carro mais rápido e mais caro do mundo -, podemos inscrever, dentro de cada universo próprio, uma gama infindável de matizes que, longe de reforçarem o esquematismo que a primeira vista salta aos olhos, o suaviza de tal forma que acaba por dissolvê-lo completamente – e dele restam apenas homens – cada qual com seus anseios e expectativas – suas visões de mundo. É neste sentido que devemos nos perguntar, ao fim da leitura, o porquê de um *O Anjo Ancorado*? A imagem insólita de um anjo que, ao invés de levitar suspenso acima dos homens, ancora, reforça a idéia de que há momentos em que o estado angelical não é possível – o peso dos anos de chumbo tombam este mesmo anjo – agora ancorado em um pesadelo português, no mar azul outrora de esperança. Cardoso Pires não pinta este ou aquele personagem com simpatia ou parcimônia – não – ele nos oferece como são, sem maquiagem, sem máscaras, desnudando-os para que o leitor vá preenchendo as lacunas do texto, criando com isto sua própria leitura.

Em um texto inédito, publicado postumamente, como uma homenagem ao aniversário de 10 anos de seu falecimento, *Lavagante, encontro desabitado*, encontramos muitas das questões trabalhadas por Cardoso Pires em seus textos

²⁷⁹ José Cardoso Pires, *O Dinossauro Excelentíssimo*, p. 41/42

escritos após 1963, data da publicação da primeira versão do texto, ainda incompleta, nas páginas da revista **O Tempo e o Modo** (n. 11, 1963).

O tom de *Lavagante* nos é bastante familiar, muito próximo do tom encontrado em *O Anjo Acorado*. O que nos leva a lê-lo como mais uma fábula sobre um país imobilizado, feito refém do medo imposto pelo aparelho repressivo de Salazar.

Quando Ítalo Calvino, na quinta proposta das suas *Lições Americanas*, destaca a multiplicidade como um valor da Literatura a ser preservado no novo milênio, ele o faz chamando a atenção dos leitores para a obra de Jorge Luis Borges, principalmente no que diz respeito ao raro talento do escritor argentino em equacionar a exatidão da linguagem com a pluralidade infinita da imaginação. Tal combinação acaba por produzir um efeito multiplicador que projeta (e na medida que o faz, transforma) imagens do modelo original até quase seu total apagamento, mas que resiste como imagem primeira, matricial. Calvino nos ensina que,

seus contos (os de Borges) adotam frequentemente a forma exterior de algum gênero da literatura popular, formas consagradas por um longo uso, que as transforma quase em estruturas míticas.²⁸⁰

Diria que Cardoso Pires, de certa forma, partilha deste procedimento de Borges descrito por Calvino, e também faz uso dos gêneros canônicos para ressemantizá-los. Vejamos. Logo no primeiro diálogo do *Lavagante*, encontramos a voz do narrador e a de um jornalista que está a beber com ele em um bar:

- Viciamos-nos. Agora temos a censura a escrever por nós. E amanhã? Quem sabe escrever amanhã, quando a censura acabar? (...) A minha mão medrosa (...) está viciada, amigos, escreve com medo...²⁸¹

²⁸⁰ Ítalo Calvino, Seis propostas para o próximo milênio, p.133

²⁸¹ José Cardoso Pires, *Lavagante*, p. 13

O narrador nos irá contar a história do casal Daniel e Cecília. Ele, médico e claramente um opositor do regime salazarista e ela, estudante de arquitetura. A história de amor destas duas personagens, é vivida durante um conturbado período histórico, fruto dos conflitos originados com as manifestações populares no primeiro de maio dos trabalhadores de 1962.

Mas neste dia 2 de maio, a multidão da Baixa andava alheia aos céus e às águas luminosas do Tejo: olhava as fachadas dos edifícios salpicadas de balas; operários dos subúrbios e casais de vida respousada descenderem, curiosos, dos seus bairros para visitarem as ruas onde se tinham dado os motins da véspera.²⁸²

A invocação do *Lavagante* como índice de sapiência e esperteza e também de traição exerce um efeito perturbador na narrativa, pois logo nas primeiras páginas o narrador nos fornece a chave de leitura daquilo que ficaremos sabendo ter acontecido ao casal.

Então expliquei-lhe que o lavagante é principalmente um animal de tenebrosa memória, paciente e obstinado, e terrível nos seus desígnios. Contei-lhe como ele serve o safio que está nas tocas submersas levando-lhe comida a todas as horas, e como a sua existência anda presa a essa serpente estúpida de grande sonos, vendo-a engordar, engordar, até saber que a tem bloqueada, incapaz de sair do buraco porque o corpo cresceu de mais, enovelou-se, e não cabe na abertura por onde podia libertar-se.²⁸³

Ficamos sabendo que Daniel está preso e que Cecília o traiu, entregando-o a um funcionário da PIDE, com o qual ainda está envolvida. Há então um

²⁸² José Cardoso Pires, *Lavagante*, p.64

²⁸³ José Cardoso Pires, *Lavagante*, p. 15/16

intervalo de tempo na narrativa e Daniel, agora em liberdade, conta a sua história (ou a sua versão da história) ao narrador. A perícia de Cardoso Pires está, como já vimos anteriormente, em nunca anunciar uma versão como sendo a única correta. No caso da história do *Lavagante*, dá-se o mesmo. Se em um primeiro momento imaginamos a Cecília e a sua traição como sendo a lavagante da história, em um outro momento da narrativa entendemos que o lavagante poderia ser o próprio Daniel. É o que depreendemos da seguinte frase pronunciada pelo barman, personagem que dialoga com o narrador, a respeito de Daniel:

- A vingança está à vista – resumia o dono do bar. – O teu amigo quis catequizar a rapariga e o tiro saiu-lhe pela culatra. No fim de contas, é a velha costela de Pigmaleão que todos nós temos... (...) Se formos a ver bem, talvez o Pigmaleão tenha qualquer coisa de lavagante. Ele também aperfeiçoava a presa, não é verdade? Também se acomodava aos seus desejos. Talvez fosse uma espécie superior de lavagante... Quem sabe?²⁸⁴

O que temos em *Lavagante* é, pois, o retrato dos efeitos da cultura do medo em Portugal – efeitos visíveis na paisagem da cidade mas também nas vidas privadas de seus habitantes. Uma vez identificada esta questão que atravessa a narrativa do texto em questão, a leitura que se impõe é a do texto “A Visita”, incluída no volume *E Agora, José?* Neste texto, escrito em junho de 1977, com o intervalo de pouco mais do que uma década de *O Lavagante*, Cardoso Pires nos relata os sentimentos que afloram aos portugueses quando caminham pela rua onde localizava-se a sede da PIDE nos tempos da ditadura.

Para o português geral, dizer a rua (Rua António Maria Cardoso, tal é o nome oficial) vale o mesmo que dizer PIDE porque de facto é a isso que ela se resume, a sede da Confidencial Polícia do Estado. (...) Mas eu avanço em plena cidade

²⁸⁴ José Cardoso Pires, *Lavagante*, p. 24

libertada, embora a caminho duma rua de má memória. Uma rua que antes do 25 de Abril era um território todo ouvidos para pronunciar em voz baixa e onde uns indivíduos, com ar desocupados, avaliavam só com o olhar cada pessoa que lá passasse e com que fim.²⁸⁵

A tal rua de “má memória” invoca, é claro, os maus tempos e, aciona em Cardoso Pires uma série de pensamentos em torno da questão da cultura do medo em Portugal, no quanto ela atingiu, entre outras coisas, as relações de amor e de amizade entre as pessoas. Pais denunciando filhos, amantes traindo seus pares, amigos delatando seus companheiros. Histórias trágicas originadas por um denominador comum: o medo.

3.3

O País dos Vinte Capitães – entre o jogo e a caça

“Cada homem transporta dentro de si o seu bestiário privado” – disse o Juiz.

Cardoso Pires

Alexandre Pinheiro Torres, em um estudo dedicado ao universo romanesco de José Cardoso Pires, chama a atenção do “leitor distraído”, para a esquematização operada pelo autor entre dois universos afins, o do jogo e o da caça.²⁸⁶ Embora Torres esteja chamando a atenção para a presença deste binômio na própria tessitura de *O Anjo Ancorado*, podemos percebê-lo em inúmeros outros textos do autor.

Em Cardoso Pires, o jogo aparece não apenas como temática, mas também como possibilidade de estrutura – somos convidados pelo autor a participar de um jogo no qual viveremos, dentro dos limites estabelecido pela narrativa, os embates pelo poder e por suas representações. Ao estabelecer a leitura como um jogo, Cardoso Pires nos convida a participar ativamente do processo de escritura, onde

²⁸⁵ José Cardoso Pires, “A Visita”, In: *E Agora, José?*, p.255/256

²⁸⁶ Alexandre Pinheiro Torres, “Sociologia e significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires”, In: José Cardoso Pires, *O Anjo Ancorado*. Lisboa: Moraes Editores, 1964. p, 181

se instaura uma espécie de cumplicidade entre o autor e o leitor - preocupação constante na obra de Cardoso Pires.

...o acto de escrever é também em si mesmo uma leitura, uma leitura solitária, e daí que cada romancista se possa definir pelo tipo de “leitor ideal” com que vai dialogando enquanto redige.²⁸⁷

Aprendemos com Huizinga²⁸⁸ que o jogo é uma forma significativa, que ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica, encerrando um determinado sentido – e o que é mais importante ele tem uma função social. O jogo é uma atividade voluntária, que cria uma espécie de intervalo no viver cotidiano, distinguindo-se da vida “comum” tanto pelo lugar que ocupa quanto pela duração – “joga-se até que chegue a um certo fim”. Ou seja, é uma atividade que possui um caminho e um sentido próprios; é um saber que se transmite, que pode ser repetido a qualquer hora, tornando-se tradição. Toda a ilusão criada pelo jogo tem como objetivo pôr à prova as qualidades do jogador – as regras, combinadas de antemão, se quebradas, reintroduzimos o cotidiano da vida real, quebrando, com isto a magia do universo lúdico. É neste sentido que Huizinga estabelece, como os dois aspectos fundamentais da função do jogo, o embate e sua representação.

Vejamos como isto ocorre no romance *O Delfim*. Ao longo da narrativa, percebemos constantemente o tom de convite ao leitor, incitando-o a participar ativamente do desvendar da trama. Podemos entender este tom convidativo como iscas lançadas pelo autor para fisgar o leitor atento. Elas aparecem em diversas passagens do texto: “Aceitemos a maldição”²⁸⁹; “Continuemos, como naquela manhã, a seguir marido e mulher atravessando o largo”²⁹⁰; ou “Mudemos de pista”²⁹¹.

²⁸⁷ José Cardoso Pires, “Memória Descritiva”, *E Agora, José?* Lisboa: Dom Quixote, 1999.

²⁸⁸ Johan Huizinga. “Natureza e Significado do Jogo como Fenômeno Cultural”. In. *Homo Ludens*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

²⁸⁹ José Cardoso Pires, *O Delfim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.6

²⁹⁰ José Cardoso Pires, *O Delfim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.9

²⁹¹ José Cardoso Pires, *O Delfim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.67

Uma vez aceito o convite, ingressa-se no mundo da Gafeira, não sem antes certificar-se das regras do jogo proposto. E o jogo, neste caso, é uma espécie de caçada. Nas palavras do Padre Novo “é o que eu digo, a caça para si tem todo o ar duma batalha clássica”, e o escritor-narrador complementa: “para mim e para todos os caçadores que se dão ao luxo de respeitar certas regras”.

A temporada de caça da Gafeira está aberta. O escritor em férias é surpreendido, quando de sua chegada, pela notícia de um crime. “Perante isto um homem hesita”, disse sabe o narrador. Mas para um escritor amante de caças todo o crime é uma armadilha – agora é tarde demais para escapar, ele foi “tocado pelo veneno da curiosidade”²⁹². Aquilo que a princípio se colocava como possibilidade, agora é urgência – “conhecer as linhas com que se cose o caçador ignorante dos mistérios aldeões”.

Ao levar em conta os indícios que o texto nos dá (a nós leitores), nossa personagem é um escritor que está sempre adiando o momento da escrita: carrega sempre consigo um bloco de anotações onde transcreve passagens de livros, compila frases lidas e ouvidas, revela diagnósticos sobre situações vividas e impressões sobre pessoas conhecidas.

O crime que maculou a lisa história da Gafeira funciona como uma espécie de isca fatal para nosso narrador – uma armadilha que não lhe deixa escapatória. Primeiro, porque foi contaminado pela curiosidade; segundo, porque sabe que se encontra no *locus* privilegiado de ação do escritor – seja pela posição social que ocupa naquele momento na Gafeira, “ Eu, senhor escritor da comarca de Portugal, e portanto animal tolerado, à margem”²⁹³, seja pelo local físico em que se encontra:

... sòzinho no meu posto sobre a aldeia, sinto-me como um observador de gabinete que reconstitui um condado desaparecido (...) de frente a janela de guilhotina que dá para o único café da povoação, do outro lado da rua, e , mais para adiante, vejo o largo, a estrada de asfalto e um horizonte de pinhais dominado por uma coroa de nuvens: a lagoa.²⁹⁴

²⁹² José Cardoso Pires, *O Delfim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.12

²⁹³ José Cardoso Pires, *O Delfim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 37

²⁹⁴ José Cardoso Pires, *O Delfim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.24

Mas o que realmente calou mais fundo em nosso narrador foi a percepção de que aquele acontecimento específico fez com que a aldeia se desfocasse, perdesse sua referência – a ele caberia a tarefa de recuperá-la, reconstruí-la, reescrevê-la, apesar de sua resistência em cumprí-la - que é, de resto, como ele mesmo diz, a de todo contador de história,

Coleccionador de casos, furão incorrigível, actor que escolhe o segundo plano, convencido de que controla a cena, deixa-me rir. Rir com mágoa, porque todos os contadores de histórias, por vício ou por profissão, merecem a sua gargalhada quando julgam que controlam a cena. E quem os trama é o papel, o espaço branco que amedronta – e aí, adeus suficiência. Não há boa memória nem gramática que os salve²⁹⁵.

O narrador então se metamorfoseia em escritor-furão²⁹⁶ (acreditando com isso melhor empreender sua tarefa), e dá início à sua missão. E o faz exatamente como se estivesse caçando.²⁹⁷ Apóia-se, então, como todo bom caçador, na autoridade de Xenofonte:

Aposto que Xenofonte, apesar de patrono dos escritores caçadores, foi muito melhor furão em campo aberto do que no papiro.²⁹⁸

Começa por recolher as pistas, ouvindo e anotando os relatos dos indivíduos presentes na história. É pois, neste exercício de recolher as versões, que o escritor-furão dá início a sua tarefa, nos contando não exatamente uma história, mas a maneira pela qual esta mesma história foi lida e apreendida pelas

²⁹⁵ José Cardoso Pires, *O Delfim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.36

²⁹⁶ Pequeno roedor utilizado para caçar pequenos esquilos, e coelhos.

²⁹⁷ A partir da leitura de Ginzburg, podemos imaginar que estamos diante de um escritor que possui um tipo de saber específico, o saber venatório. Tal saber caracteriza-se pela capacidade de, a partir de dados, aparentemente negligenciáveis, remontar uma realidade complexa não experimentável diretamente. Caçar é decifrar pistas. É reconstruir as formas e os movimentos das presas invisíveis, é farejar, registrar, interpretar e classificar pistas. Carlo Ginzburg, *Mitos, Emblemas, Sinais*.

²⁹⁸ José Cardoso Pires, *O Delfim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.32

suas várias personagens. E é neste movimento, ativado pelo narrador, que as personagens se transformam em testemunhas. Mas o interessante é que, ao fazê-lo, o escritor-furão irá desvendar, não o crime que o incitou a escrever – e que, na verdade, não passou de uma simples motivação –, mas o entrelaçar de códigos que dão forma a tessitura do espaço social que é a Gafeira. Assim, o testemunho da hospedeira mastodonte, que aos olhos do caçador apresenta-se como formigamestra, ou os relatos do cauteleiro, arauto da aldeia e do batedor de caça, “dois corvos, dois apóstolos excomungados”²⁹⁹, dizem muito mais de seu lugar social do que do crime que estão ajudando a desvendar. E a decifração, não do crime, mas da história da Gafeira, que é a de Portugal, cabe ao leitor fazer, ouvindo as vozes múltiplas e intercaladas do virtual romance do escritor-furão.

O tabuleiro literário de Cardoso Pires está armado e os lances do jogo da escrita, estão todos postos à mesa. Temos um escritor que cria uma aldeia imaginária – a Gafeira –, cria um narrador – escritor-furão que se fantasia de “Maigret-Sherlock de fim-de-semana” –, para escrever uma possível história elaborada a partir das várias versões sobre um possível crime (se é que houve crime), e que cria, no interior mesmo de sua narrativa, signos que por vezes desautorizam sua ficcionalidade. Se de um lado temos os vários elementos que caracterizam a obra ficcional, como vimos acima, de outro temos vários indícios, fornecidos pelo próprio autor, que quebram o ritmo da ficção. É neste sentido que, ao compartilharmos a leitura de *O Delfim*, fingimos nós também, os leitores, que somos caçadores. Acompanhamos todas as pistas levantadas pelo escritor-furão, traçamos nossas conjecturas, conhecemos as várias versões recolhidas ao longo do romance, nos identificamos e nos afastamos de determinadas hipóteses. E, ao final do romance, produzimos mais uma versão sobre o crime que sacudiu a Gafeira, nem melhor nem pior do que as outras – apenas mais uma, que, como todas as outras diz muito mais do lugar ocupado pelo leitor ao longo do jogo do que do objeto analisado.

O Delfim foi escrito entre os anos de 1963 e 1967 em momento de profunda mutação em Portugal, nas palavras de Cardoso Pires “um Portugal híbrido”, onde o passado tradicionalista e os valores contemporâneos estavam em

²⁹⁹José Cardoso Pires, *O Delfim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.13

constante “agonia”.³⁰⁰ Mas no final do romance, uma nota de esperança, anunciando um tempo de mudança.

O que conta é o festim das enguias e logo, a meio da tarde, o arraial dos Noventa e Oito, com tachos de cebolada a crepitar ao ar livre, vinho e concertinas. Isso, sim, é que é a caçada de hoje.³⁰¹

E o que é a festa senão um tipo de jogo?

É pois, este universo onírico, que oscila entre a ludicidade do jogo e a brutalidade da caça, a chave de leitura de grande parte de sua obra. O que verificamos nos textos de Cardoso Pires é, pois, uma espécie de jogo mais sutil de ficcionalidade. Sabendo estar diante de uma matéria puramente ficcional, fruto da mente do autor, somos contagiados o tempo todo por efeitos de realidade. A inclusão de indícios mais referenciais, como as citações, as notas de pé de página e as notícias de jornal, provocam no leitor uma espécie de incômodo, traduzido pela pergunta – estaríamos diante de uma ficcionalidade do real ou de uma realidade ficcional? Vejamos um exemplo.

Estes indícios aos quais acabo de me referir encontram-se presentes já no título da obra acerca da qual farei um comentário – *Viagem à ilha de Satanás: breve notícia do achamento da ilha de Satanás e dos verdadeiros sucessos que nela ocorreram, agora postos escritos segundo os testemunhos dos navegantes e dos registos que a certificam*³⁰². Estamos diante de um romance de viagem ou diante de um relato verídico, com direito a testemunhos e registos?

Sabemos apenas que estamos diante de um convite. Recorrendo a um tópico tipicamente quinhentista (breve notícia), o autor convida os leitores do século XX a uma espécie de retorno a um momento inicial da história portuguesa, um momento em que as possibilidades de um novo mundo estavam não apenas abertas, mas, sobretudo, ocultas – à espera, portanto, da ação dos homens no mundo.

³⁰⁰ Cardoso Pires por Cardoso Pires. Pg 51/52.

³⁰¹ José Cardoso Pires, *O Delfim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p, 183

³⁰² José Cardoso Pires, “Viagem à ilha de Satanás: dactiloscrito emendado”, In: **Colóquio/Letras**, n.159/160, jan-jun, 2002.

Se acreditamos que na viagem sempre há uma mudança e uma transfiguração – “aquele que parte nunca retorna”, que nada permanece original, intocável, primordial, que tudo se modifica, afinal, na travessia, o que nos espera no final da leitura/viagem?³⁰³ Só o que sabemos é que aquilo que na aparência é o mesmo, já não pode ser o que era, salvo como memória, fantasia ou nostalgia. É justamente isto o que Cardoso Pires faz com as narrativas quinhentistas – parece que estamos diante de uma viagem de descobrimento, mas que, de fato, nada temos a descobrir. Será?

No lugar de caravelas, um iate – o Ponta de Sagres. No lugar de descobrir, fruir, é uma viagem de recreação. Destino: as Bermudas. A bordo, uma tripulação composta de Álvaro Vaz, proprietário e *skipper* da embarcação; João de Viana, armador; frei Gonçalo, um monge beneditino; Inácio da Rita José, marinheiro “filho de mar e solidão” e, como convidada, Naia (Maria dos Aires) Furtado Valdez, a “mulher-enigma” da viagem.

A narrativa se inicia com o mesmo tom das narrativas quinhentistas – “aos vinte e oito dias de Agosto de 1969 largou deste porto de Lisboa...”. É importante o detalhe que vem a seguir: antes da partida todos recebem a tradicional bênção divina, como usualmente acontecia nas grandes viagens de descobrimento, o que legitima a viagem. Estamos todos prontos – viajantes e leitores – para a viagem que se principia.

Aparentemente, as notícias que temos da viagem nos são fornecidas por um diário de bordo, escrito por frei Gonçalo. Mas não se trata de um diário quinhentista e sim de uma espécie de diário multimídia, que encena uma nova possibilidade de apreensão do real, “porque ao lado do texto e do perigo que ele representa por seu um espaço de negociação entre o leitor e o autor”³⁰⁴, o frei

³⁰³ Para Derrida, a questão da viagem deve ser pensada sempre a partir do conceito de deriva, nas duas possíveis acepções dessa palavra. Seja no sentido de deslocamento regular de um ponto a outro – toda viagem pressupõe ir e voltar -, seja no sentido de desvio, de derrapagem, onde ocorre a aventura da descoberta do outro. Segundo o filósofo, toda a tradição da literatura de viagem ocidental é uma mescla entre esses dois eixos. Jacques Derrida & Catherine Malabou, “La Contre-allée” (1999) apud Maria Eduarda Keating, “Escritas nômadas e subversão do paradigma da viagem”, In: Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada: estudos literários / estudos culturais. V. I – Relações intraliterárias, contextos culturais e estudos pós-coloniais. Maio 2001, Universidade de Évora. Disponível no endereço eletrônico <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/ESCRITAS%20NOMADAS%20E%20SUBV%20ERSAO%20DO%20PARADIGMA%20DA%20VIAGEM.pdf>

³⁰⁴ José Cardoso Pires, “Viagem à ilha de Satanás: dactiloscrito emendado”, In: **Colóquio/Letras**, n.159/160, jan-jun, 2002.

acrescenta instantâneos da viagem. É só na interação entre estes dois suportes (imagens e textos), acredita o religioso, que podemos produzir uma visão totalizante do mundo.

Outro aspecto importante desta nova viagem: se no século XV os mapas do mundo estavam sendo confeccionados concomitantemente à realização das viagens, que eram marcadas, sobretudo, pela escassez de informações prévias, nas viagens próprias da contemporaneidade todo o conhecimento parece ser adquirido antes mesmo de sua realização. No caso do Ponta de Sagres, por exemplo, o capital cultural do capitão da embarcação se dá via leitura de literatura de massa – são os inúmeros guias de viagens e as reportagens da revista *National Geographic* que antecipavam a geografia das surpresas.

Embora a viagem seja a mesma para todos, cada tripulante a vive de seu modo. Assim, frei Gonçalo se imagina no lugar de damião de Góis, galgando um delfim de bronze, e cada um deles vai criando a sua viagem individual, a sua própria história pessoal, dialogando com a história de seu país, com seus mitos e suas tradições. É neste sentido que, ao longo da narrativa, Cardoso Pires vai dando relevo à figura de Frida Khalo e a coloca como uma espécie de ícone da viagem, ganhando destaque no imaginário da tripulação. E isto ocorre mesmo sem a consciência dos tripulantes. A presença da pintora mexicana, “a deusa insaciável de Diego”, condensa a própria essência da viagem, pois ninguém representou melhor a busca do auto-conhecimento do que ela. Presa a uma cama após um acidente que quase lhe retirou a vida, Frida agarrou-se à possibilidade de se auto-representar nas mais variadas situações, fazendo desta busca pessoal uma espécie de releitura da própria história do México naquilo que ele tinha de mais original – ao recuperar a arte votiva popular em seus auto-retratos, ela ofereceu ao seu povo (e ao mundo) novas formas de se reinventar continuamente.

Tal como Frida, que dizia “eu pinto-me porque estou muitas vezes sozinha e porque sou o tema que melhor conheço”, Cardoso Pires também o afirmava: “[...] o que me faz escrever é isso, cada livro meu é uma busca da minha identificação com o País e comigo próprio”.³⁰⁵

A narrativa de Cardoso Pires é criadora. É uma escrita interrogativa em que o leitor, para entendê-la, precisa parar, pensar, associar imagens e textos.

³⁰⁵ Artur Portela, *Cardoso Pires por Cardoso Pires* [entrevista], Lisboa, Dom Quixote, 1990. p, 50

Precisa, portanto, viajar. O que significa, pois, para Cardoso Pires, reescrever um relato de viagem? A chave de leitura está já no próprio título da obra, que pode ser lido como um enunciado de duas propostas. *Viagem à ilha de Satanás*, é uma via dolorosa, mas necessária, de autoconhecimento. Se lida a partir de sua eficácia simbólica, Satanás é não apenas o inventor, mas o mestre dos Enganos. Enfrentá-lo é tentar ir ao encontro de um novo tipo de conhecimento, que só se configura à medida que se confrontam criticamente as verdades oficiais. Portanto, a *Viagem à ilha de Satanás* se apresenta como uma alternativa à *Ilha perdida de frei Gonçalo*, ou seja, a uma leitura que, ao mesmo tempo neutraliza as especificidades históricas e apregoa uma espécie de nostalgia de um passado glorioso, impedindo com isso, uma leitura crítica do tempo presente.

Talvez a grande questão que perpassa o conjunto da obra de José Cardoso Pires seja a urgência ou as imposições políticas do seu próprio tempo histórico. Nunca, ao longo de sua militância na vida, desviou os olhos das necessidades prementes da vida nacional, investindo a força de sua escrita na recusa de um sentido único, apostando na força e na eficácia da Literatura. É neste sentido que a recuperação das descobertas marítimas, em um de seus últimos trabalhos, é bastante significativa. Pois sabemos que estas expedições de descobrimentos, levadas a cabo pelos portugueses, devem ser entendidas como um processo sistemático, não apenas do achamento de novas terras e novos povos mas, sobretudo, de novos conhecimentos. Desde que os portugueses abriram ao mundo a navegação no Atlântico Sul, foi preciso investir na confecção de novas cartas náuticas com o objetivo de registrar as novas coordenadas do mundo que então se passava a conhecer. Armado de uma muitíssima pessoal carta de marear³⁰⁶, Cardoso Pires fez-se cosmógrafo dos novos tempos, e nos legou uma espécie de cartografia da história recente de Portugal, na qual mapeou um novo *corpus* de conhecimento do então país dos vinte capitães.

³⁰⁶ Mapa desenhado especialmente para permitir a orientação náutica e em que estavam marcadas as coordenadas geográficas. Mapa; carta náutica utilizada pelos pilotos dos navios.