

2

Os Jogos de Azar da Literatura

Dentre os instrumentos inventados pelo homem,
o mais importante é, sem dúvida, o livro.
Os demais são extensões de seu corpo.
O microscópio e o telescópio são extensões da
visão;
o telefone, uma extensão da voz e,
finalmente, temos o arado e a espada,
ambos extensões do braço.
O livro, porém, é outra coisa.
O livro é uma extensão da memória e da
imaginação.

Jorge Luís Borges, O Livro

2.1

O leitor como alegoria do intelectual

...afigura-se ao declarante que, tendo cumprido 46 anos de cidadão português, é mais que tempo de lembrar as irregularidades com que o Estado se tem eximido aos deveres que assumiu para com ele no dia 2 de Outubro de 1925. Como circunstância de agravamento, refere que esta situação não o envolve particularmente a ele, declarante, mas abrange, muitas vezes em termos dramáticos, a grande maioria dos escritores do País.

Perante o exposto, e dado que lhe não são possibilitadas quaisquer formas de recurso efectivamente conseqüentes, o declarante remeteu-se, com o prego das inevitáveis segregações, à condição de cidadão à margem, que é aquela para que certos Estados impelem o escritor que crê na independência do espírito.

Cardoso Pires

Pensar o lugar social da Literatura pressupõe, em primeiro lugar, situar historicamente a mão que escreve. Se esta afirmação parece demasiado óbvia, podemos acrescentar algumas variantes que começam por complicar um pouco esta que é, em princípio, uma simples questão.

As imbricações manifestas entre a política e a estética ganham contornos mais ou menos evidentes conforme o tempo e o espaço que as conformam – há períodos onde a política predomina e outros onde a estética é mais percebida, mas não se pode pensar uma independente da outra. Para Jacques Rancière toda a escrita é um ato político. E isso porque a escritura nunca se encerra em si mesma, mas se desdobra a um ou mais destinatários, ou seja, ela funda uma comunidade que é capaz de (com)partilhar sensivelmente um mesmo *ethos*.¹⁰⁸

Não é porque a escrita é o instrumento do poder ou a via real do saber, em primeiro lugar, que ela é coisa política. Ela é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição.¹⁰⁹

Em sua *Partilha do Sensível*, Rancière nos ensina ainda que, na Grécia Clássica, quando do surgimento da democracia, aqueles que tinham o direito à palavra, compartilhavam instrumentos de poder que os habilitavam a participar da arena pública e, conjuntamente, decidir entre seus pares, o destino da sociedade que formavam. O autor nos mostra como essa organização social vinculada à palavra vai sofrer uma espécie de abalo quando do advento da escrita. A escrita – ou melhor, a inscrição social da palavra, veio justamente quebrar um pouco esta organicidade do poder, uma vez que, quando de sua inscrição, a palavra emancipa-se do corpo que fala e ecoa em outros corpos que não necessariamente compartilham do espaço das decisões políticas¹¹⁰.

Ora, a escrita é aquilo que, ao separar o enunciado da voz que o enuncia legitimamente e o leva a destino legítimo, vem embaralhar qualquer relação ordenada do *fazer*, do *ver* e do *dizer*. A

¹⁰⁸ Jacques Rancière, *Políticas da Escrita*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

¹⁰⁹ Jacques Rancière, *Políticas da Escrita*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p.7

¹¹⁰ Jacques Rancière, *Políticas da Escrita*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

perturbação teórica tem um nome político: chama-se democracia.¹¹¹

Acreditar que a Literatura é, acima de tudo, uma escolha, pressupõe estender a discussão para os usos da leitura, pois estamos diante de duas questões fundamentais – a do compromisso social da escrita e de sua contra-face, a responsabilidade do leitor. Autores como Alberto Manguel e Roberto Cotroneo vêm desenvolvendo estudos sobre a ética da leitura. Manguel, em seu *No Bosque do Espelho*, faz a seguinte afirmação:

Creio que há uma ética da leitura, uma responsabilidade no modo como lemos, um compromisso que é tanto político como privado no ato de virar as páginas e seguir as linhas.¹¹²

Já o crítico italiano Roberto Cotroneo, em um belíssimo texto que encena um romance epistolar, endereça uma longa carta ao filho, tentando explicar, de forma simples e direta, o que é o ofício do crítico literário. Cotroneo, após acentuar as maravilhas e os riscos da aventura que é a Literatura, rememora:

Nunca confie, Francesco, naqueles que dizem que tudo pode ser lido de qualquer jeito: eles ignoram, eles não sabem.¹¹³

Este é também a questão sublinhada por Giorgio Agamben, em uma interessante leitura que realiza dos textos de Michel Foucault, “A Vida dos Homens Infâmes” e “O que é um autor?”. Neste texto, ao nos mostrar como a Literatura ocupa um lugar bastante específico que não pertence nem ao autor, nem ao leitor nem mesmo ao texto em si, mas localiza-se em uma espécie de jogo encenado dentro do próprio texto, entre o autor e o leitor, Agamben enfatiza a

¹¹¹ Jacques Rancière, *Políticas da Escrita*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p.9

¹¹² Alberto Manguel, *No Bosque dos Espelhos: Ensaio sobre as palavras e o mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. p, 14.

¹¹³ Roberto Cotroneo, *Se uma criança numa noite de verão...Carta para meu filho sobre o amor pelos livros*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p, 156

criação, resultante deste corpo-a-corpo encenado, ou deste embate, dos limites da leitura:

O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. (...) Precisamente por isso, porém, o autor estabelece também o limite para além do qual nenhuma interpretação pode ir. Onde a leitura do poetado encontra, de qualquer modo, o lugar vazio do vivido, ela deve parar.¹¹⁴

Quando Ricardo Piglia, autor de um livro capital para esta discussão – *O Último Leitor*, afirma: “a literatura faz isso: dá ao leitor um nome, torna-o visível num contexto preciso, faz com que passe a ser parte integrante de uma narração específica”¹¹⁵, ele está, justamente, evidenciando esta operação primária entre o ato de escrever e o de ler, ou melhor, entre o escritor e o leitor¹¹⁶. Em uma entrevista sobre a obra de Faulkner, Piglia destaca uma frase lapidar do escritor norte-americano, escrita por ele no prefácio a *The Sound and the Fury* (1933): “escrevi este livro e aprendi a ler”.¹¹⁷ É justamente esta imagem amalgamada entre a escritura e a leitura o que nos interessa recortar nesta tese, pois, no limite, trata-se de uma mesma operação, qual seja, a de construção de sentidos.

Entender a Literatura (tanto a escritura como a leitura) como uma possibilidade de se encontrar chaves de entendimento para o mundo que vivemos, habilita pensarmos não apenas na função intelectual do escritor, mas também no leitor como alegoria do intelectual.¹¹⁸

¹¹⁴ Giorgio Agamben, “O autor como gesto”, In: *Profanações*, São Paulo, Boitempo, 2007. p.63.

¹¹⁵ Ricardo Piglia, *O Último Leitor*, São Paulo: Companhia das Letras, 2006. P.25

¹¹⁶ Ricardo Piglia, *Crítica y Ficción*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001.

¹¹⁷ “Siempre me pareció fundamental lo que dice Faulkner en la Introducción de 1933 a *The Sound and the Fury*: <escribí este libro y aprendí a leer.> La idea de que escribir cambia el modo de leer y de que un escritor construye la tradición y arma su genealogía literaria a partir de su propia obra”. Ricardo Piglia, *Crítica y Ficción*, p.125.

¹¹⁸ Ricardo Piglia, *O Último Leitor*, São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

O leitor, entendido como decifrador, como intérprete, muitas vezes foi uma sinédoque ou uma alegoria do intelectual. A figura do sujeito que lê faz parte da construção da figura do intelectual no sentido moderno. Não só como letrado, mas como alguém que enfrenta o mundo numa relação que em princípio é mediada por um tipo específico de saber. A leitura funciona como um modelo geral de construção do sentido. A indecisão do intelectual é sempre a incerteza quanto à interpretação, quanto às múltiplas possibilidades da leitura.¹¹⁹

Toda esta discussão encontrada nas páginas d'*O Último Leitor* ajudou-me a conformar criticamente uma percepção em relação à obra de José Cardoso Pires, já anunciada na minha dissertação como uma possível pesquisa a ser realizada no futuro.

Naquela ocasião lembro-me de ter afirmado:

Este diálogo (proposto pelo autor) com outras obras da Literatura valeria um outro estudo. Basta lembrarmos os elos literários que o autor estabelece n'*O Delfim*, tanto com obras clássicas como contemporâneas. Seus contos também estão recheados de referências, como por exemplo “D.Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos”, onde o diálogo com a obra de Cervantes é bastante evidente, como também o é com a obra de Perrault, “A menina dos fósforos”.¹²⁰

Pois para Cardoso Pires o ato de escrever confunde-se com o ato de ler. É o próprio autor quem afirma:

¹¹⁹ Ricardo Piglia, *O Último Leitor*, São Paulo: Companhia das Letras, 2006. P.98

¹²⁰ Lara Leal. *Cardoso Pires e a arte de criar memória*. Dissertação de mestrado, defendida na PUC-Rio, em 2004.

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.¹²¹

Almejando alinhar em sua escrita “a qualidade simultânea de autor e leitor”, Cardoso Pires dialoga, no interior mesmo de sua narrativa, com outros escritores, evidenciando através desse procedimento de escrita, a sua face de grande leitor. Profundo conhecedor de Literatura – e daquilo que só a Literatura pode dizer, Cardoso Pires convida seus pares (os escritores), reservando à voz de outros autores um lugar específico em seus próprios escritos. É o que verificamos, por exemplo, no diálogo que Cardoso Pires estabelece ao longo da *Balada na Praia dos Cães* com a obra de Jack London, *Lobo do Mar*.

Neste romance, escrito após a Revolução, Cardoso Pires faz do romance de London quase uma espécie de personagem (em inúmeras passagens é a leitura compartilhada do romance que opera a comunicação entre as personagens), pois o destaque dado às passagens sublinhadas e postas na superfície do texto faz com que elas funcionem como o enunciado de algo que não pode ser feito de outra forma. Uma das hipóteses de entendimento desta estratégia adotada por Cardoso Pires vincula-se ao conceito de deslocamento, conceito trabalhado por Ricardo Piglia em seu texto *Três propuestas para el próximo milênio y cinco dificultades*¹²².

Neste texto, Piglia procura nos apresentar, numa interlocução evidente com as *Seis propostas para o próximo milênio*, de Ítalo Calvino, as três qualidades que devem ser preservadas como fundamentos da Literatura produzida em países periféricos no novo século. E justamente uma das propostas do intelectual argentino é a do deslocamento, ou seja, um movimento de troca de enunciação, que faz com que a verdade seja dita de forma indireta, enviesada. Assim, tudo aquilo que não pode ser dito de maneira tão evidente, passa a ser de forma deslocada.

¹²¹ José Cardoso Pires, “Memória Descritiva”, In: *E agora, José?*, p.119.

¹²² Ricardo Piglia, “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, In: **Casa de las Américas**, nº222, enero-marzo, 2001c.

Ir hacia otro, hacer que el otro diga la verdad de lo que siente o de lo que ha sucedido, ese desplazamiento, este cambio en la enunciación, funciona como un condensador de la experiencia.¹²³

Ao fazer uso do deslocamento Cardoso Pires convoca Jack London e concede a ele a palavra¹²⁴:

Felicidade dramática, ela disse isso ? Elias aperta o olho amolecido neste embalar do conto de Mena. Algures no *Lobo do Mar* há um sublinhado que lhe lampeja na memória: “Ele-Estava-A-Viver-Plenamente-No-Auge-Da-Paixão.” Assim, em letras de mensagem e em frase textual, tão certo como ele se chamar Covas e andar aos distraídos.¹²⁵

Ou ainda, um pouco mais adiante:

Elias sente os ecos da Casa da Vereda a perpassarem por estas linhas do *Lobo do Mar*, pág. 183, o que mais o intriga é que quem soube decifrar os recados do escritor foi o charruas do cabo Barroca. O cabo. Ele que é pouco mais do que analfabeto teve o búsio do ouvido devidamente apurado para surpreender e sublinhar

¹²³ Ao lado do deslocamento como uma das propostas, Piglia sugere que as outras duas sejam a verdade como horizonte político e objeto de luta e a clareza como virtude. Ricardo Piglia, “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, In: **Casa de las Américas**, nº222, enero-marzo, 2001c.

¹²⁴ Vale lembrar que o romance de Jack London, escrito em 1904, pode ser lido como uma discussão brutal sobre os limites da bestialidade humana. Tema também tratado por Cardoso Pires em sua *Balada da Praia dos Cães*.

¹²⁵ José Cardoso Pires, *Balada da Praia dos Cães*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.136

os avisos que estavam no livro como que endereçados ao major.¹²⁶

Em *O Último Leitor*, Ricardo Piglia sugere uma espécie de inversão da clássica relação entre o autor e o leitor e nos oferece uma outra chave de entrada no universo da Literatura: a proposta do intelectual argentino enfatiza, não o ato da leitura em si, mas sim os procedimentos de leitura¹²⁷. Ou seja, se acreditamos que a leitura acaba por dar contornos visíveis ao leitor, o que nos interessa pensar aqui são as condições de leitura em determinados contextos – “quem é aquele que lê, onde está lendo, para quê, em que condições, qual é a sua história”. Daí que, para Piglia, a grande questão da Literatura é buscar compreender o que é um leitor¹²⁸. José Cardoso Pires empenhou-se, também, nesta busca. Muitos de seus textos podem ser lidos como “instruções de leituras”, como textos que ensinam a ler e, com isso, tematizam não apenas a leitura em si, mas fundamentalmente o próprio leitor.¹²⁹

Pedro Eiras, em um artigo sobre esta questão, elege três contos de Cardoso Pires para, a partir deles, evidenciar a estratégia desenvolvida pelo autor de mostrar “as tarefas hercúleas do leitor – e a sua cobardia”.¹³⁰

O primeiro conto analisado por Eiras – “Uma simples flor nos teus cabelos”, foi publicado originalmente no volume *Histórias de Amor* (1952) e depois incluído no volume *Jogos de Azar* (1963) – é lido a partir de uma perspectiva muito cara às teorias literárias, a da própria encenação do ato de ler. Ainda segundo Eiras, este conto ocupa um lugar central no livro *Jogos de Azar*, condensando e propondo muitas das questões que serão trabalhadas por Cardoso Pires ao longo de sua vida.

¹²⁶ José Cardoso Pires, *Balada da Praia dos Cães*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.136

¹²⁷ Lembremos que para Piglia, os procedimentos de escrita e as estratégias de leitura são dois movimentos indissociáveis.

¹²⁸ Ricardo Piglia, *O Último Leitor*, São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

¹²⁹ Izabel Margato já chamou a atenção para este procedimento de escrita cardosiano em seu texto “A primeira vista é para cego” sobre o livro *Lisboa, Livro de Bordo*, publicado na revista *Semear* 3, disponível no endereço eletrônico http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/3sem_04.html.

¹³⁰ Pedro Eiras, “Itálicos e redondos – deriva sobre as funções da leitura em José Cardoso Pires”, In: **Revista Semear** 11, p.284

Na verdade, “uma Simples Flor...” não é uma narrativa como as outras mas o ponto de fuga disseminante que orienta e desorienta o leitor perante *Jogos de Azar* ou mesmo toda a escrita de José Cardoso Pires.¹³¹

Alternando no espaço da escrita a história de Paulo e Maria (em itálico) e Quim e Lisa (em redondo), o leitor demora um pouco a entender que a história de amor narrada em itálico é a história que Quim está lendo na cama antes de dormir. Este primeiro estranhamento provocado pela alternância de vozes é já um alerta ao leitor distraído. Ocorre que a narrativa do livro lido por Quim nos é mostrada apenas parcialmente, em fragmentos, que exigem do leitor do conto um esforço de compreensão e preenchimento das lacunas.

Se todo o conto enfatiza as suas lacunas e ausências, obrigando a um trabalho de remontagem e completamento, nós, leitores, somos convocados de forma activa. (...) e porque este é um conto que encena uma leitura, devemos moldar a nossa própria leitura a partir de (ou contra) o modelo da leitura de Quim.¹³²

Segundo Eiras, há outros inúmeros textos de Cardoso Pires que encenam o leitor e o ato da leitura, numa tentativa de evidenciar os efeitos do texto naquele que lê. Na verdade, o interessante nesta proposição, e que me interessa sublinhar nesta tese, é a ênfase que Cardoso Pires confere ao ato de leitura, ao deslocar a primazia da hermenêutica para a da ação contida nos atos de leitura.

¹³¹ Pedro Eiras, “Itálicos e redondos – deriva sobre as funções da leitura em José Cardoso Pires”, In: **Revista Semear 11**, p.284

¹³² Pedro Eiras, “Itálicos e redondos – deriva sobre as funções da leitura em José Cardoso Pires”, In: **Revista Semear 11**, p.284

Diz-me o que lêes, dir-te-ei quem és. Diz-me o que não fazes daquilo que lêes, dir-te-ei em quem te tornarás.¹³³

Na realidade, toda esta discussão sobre a leitura, presente nas entrelinhas do discurso cardosiano, nos remete à grande questão do autor, que é a da liberdade, da escrita (e da leitura) que produz liberdade. Ao evidenciar a existência de múltiplos pontos de vista, de muitas versões sobre o mesmo fato, ou ainda, as inúmeras leituras possíveis de um mesmo texto, Cardoso Pires está, no limite, ensinando o leitor a ler. A leitura que Cardoso Pires propõe é sempre a da desconfiança, a da desconstrução e reconstrução dos fios da narrativa.

De resto, vai-se tornando nítido que, em José Cardoso Pires, se o leitor deve trabalhar (pel) o sentido do texto, é justamente para evitar a mera doutrina apresentada como verdade auto-suficiente.¹³⁴

Lembremos que José Cardoso Pires viveu grande parte de sua vida sob o jugo da ditadura salazarista, em uma sociedade completamente cerceada, auto-vigilante, e que pretendi impor a adoção de uma verdade única, inconteste. É neste sentido os autores portugueses padeceram, nos seus anos de chumbo, de uma verdadeira campanha de intimidação que procurava “exilar o escritor quando vivo”.

Cardoso Pires, em seu texto “Técnica do Golpe de Censura”¹³⁵, evidencia estes mecanismos de poder exercidos pela ditadura de Salazar:

A campanha de segregação coletiva dos homens de letras tinha sido desencadeada na sequência clássica e exactamente nas mesmas

¹³³ Pedro Eiras, “Itálicos e redondos – deriva sobre as funções da leitura em José Cardoso Pires”, In: **Revista Semear 11**, p.292

¹³⁴ Pedro Eiras, “Itálicos e redondos – deriva sobre as funções da leitura em José Cardoso Pires”, In: **Revista Semear 11**, p.294

¹³⁵ José Cardoso Pires, “Técnicas do Golpe de Censura”, In. *E Agora, José?* p. 189

regras das "noites de cristal" do nazismo ou da Idade Média.¹³⁶

O autor nos ensina que desde a instalação, em 1926, do chamado “exame prévio” (a censura tornada um “mal necessário”), criou-se um vínculo direto entre a “polícia política e a “polícia de escrita” que acabou por colocar a Literatura no centro das preocupações do salazarismo:

Para lá do escalonamento dos meios de comunicação e dos coeficientes de penetração no público com que orientavam a sua análise, os censores debruçavam-se, antes do mais, sobre certas áreas consideradas de perigosidade. A literatura seria uma delas, se não a primeira, pelo menos a mais tradicionalmente castigada.¹³⁷

A primeira investida da censura era uma espécie de tentativa de aliciamento, uma proposta, não muita explícita, de colaboracionismo – sugeriam substituição de passagens nos textos ou supressão de partes inteiras. Segundo Cardoso Pires, esta estratégia não visava o livro em si, mas tinha como alvo o autor, “procurando comprometê-lo ali mesmo, logo à nascença”. A partir de então, criou-se toda uma estratégia de escamoteamento desta censura frontal, desenvolvendo artifícios que incompatibilizavam o editor, a imprensa e a divulgação do livro com o escritor.

Retrair o editor e apagar a presença social do escritor português eram dois lances do mesmo jogo que a Censura desenvolvia metódica e sistematicamente¹³⁸.

Ainda neste ensaio, Cardoso Pires relata que, ao mesmo tempo, as políticas do Estado Novo passaram a valorizar todo um conjunto de escritores consagrados,

¹³⁶ José Cardoso Pires, “Técnicas do Golpe de Censura”, In. *E Agora, José?* pp. 193-194

¹³⁷ José Cardoso Pires, “Técnicas do Golpe de Censura”, In. *E Agora, José?* p.186

¹³⁸ José Cardoso Pires, “Técnicas do Golpe de Censura”, In. *E Agora, José?* p.188

já mortos, que em vida se opuseram ao regime – “salvar os mortos e enterrar os vivos, eis o princípio”¹³⁹.

Dáí Cardoso Pires afirmar que a oposição declarada ao regime rendeu aos escritores portugueses “um sublinhado rancoroso no catálogo dos irrecuperáveis”.¹⁴⁰ Foi o próprio autor quem disse, ao comentar as estratégias desenvolvidas pelo “gabinete fantasma” em relação aos escritores portugueses: “escritor, personagem tolerada” pelo regime salazarista.¹⁴¹ Se é na margem que o escritor foi colocado pelas engrenagens do poder, é dali que irá produzir o seu discurso. E foi justamente nesta posição de personagem tolerada, colocada à margem da sociedade, que Cardoso Pires pôde, naquele período, ouvir e ler as várias vozes portuguesas.

Como afirma Izabel Margato:

A escolha da margem em José Cardoso Pires, além de definir o seu horizonte de ação política e objeto de luta, é também uma tomada de posição, a partir da qual as relações de poder são examinadas. É uma opção que define um lugar, um ponto de observação para, a partir daí, analisar a rede de poder que organiza conteúdos e que, ao organizar, classifica e valoriza, para definir o que importa ser visto e o que deve ser descartado como sobra destinada à invisibilidade cotidiana.¹⁴²

É como se Cardoso Pires, fazendo uso do conceito de acontecimento, elaborado por Foucault, nas páginas de sua *Microfísica do Poder*, tivesse encontrado uma chave de leitura da sociedade. Vejamos a definição de Foucault:

É preciso entender por acontecimento, não uma decisão, um tratado, um reino, ou uma batalha, mas uma relação de forças que se inverte,

¹³⁹ José Cardoso Pires, “Técnicas do Golpe de Censura”, In. *E Agora, José?* p.189

¹⁴⁰ José Cardoso Pires, “Técnicas do Golpe de Censura”, In. *E Agora, José?* p.186

¹⁴¹ José Cardoso Pires, “Técnicas do Golpe de Censura”, In. *E Agora, José?*, p.186

¹⁴² Izabel Margato, “Dez sentidos para um caminheiro, José Cardoso Pires”, In: *Literatura/Política/Cultura (1994-2004)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p. 80/81

um poder confiscado, um vocabulário retomado e voltado contra seus utilizadores, uma dominação que se enfraquece, se distende, se envenena, e uma outra que faz sua entrada.¹⁴³

Toda a questão é colocada, então, como um embate de forças contrárias, em uma espécie de jogo, no qual o adversário, valendo-se de sua posição, elabora uma possível jogada. Na introdução ao livro de contos *Jogos de Azar*, em texto intitulado “A Charrua Entre os Corvos”, Cardoso Pires ao falar de suas experiências literárias, traça um paralelo entre o ato de escrever e o jogo: “sobre o jogo de fortuna e de azar em que se lança alguém que descreve um pouco do seu tempo”. E continua: “Jogo de Azar é, pois, o palpite, o pressentimento, a sorte de intuição com que todo o narrador, bom ou mau, estabelece certas relações para definir a natureza”¹⁴⁴.

Com base nesta definição, podemos imaginar algumas estratégias de ação para aqueles que pretendem mais do que questionar, propor ou mostrar alternativas reais contra o *statuo quo*- apropriar-se das armas dos adversários para vencê-los, produzir novos discursos a partir dos já existentes e ocupar posições pré-estabelecidas e ressignificá-las no espaço social. Ou seja, foi a partir deste deslocamento, que Cardoso Pires pôde ouvir e dar voz aos muitos relatos entrecruzados da sociedade portuguesa.¹⁴⁵

Lembremos aqui da definição de deslocamento de Ricardo Piglia, elaborada como uma das qualidades essenciais da Literatura.

Me parece que la segunda de las propuestas que estamos discutiendo podría ser esta idea de desplazamiento y de distancia, el estilo es ese movimiento hacia otra enunciación, es una toma de distancia respecto a la palabra propia. Hay

¹⁴³ Michel Foucault, *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1984. p. 28.

¹⁴⁴ José Cardoso Pires, “A Charrua entre os Corvos” In. *Jogos de Azar*. Lisboa: D.Quixote, 1999. Pg. 13/14.

¹⁴⁵ Daí a explicação dada pelo autor sobre os contos incluídos no volume *Jogos de Azar*. “São em grande parte histórias de desocupados - não no sentido naturalista do tremo, espero -, de criaturas privadas de meios de realização num plano objectivo em que as crepuscularidades da angústia não desempenham, mea culpa, o papel tantas vezes conveniente ao gosto preocupado dos espectadores”. José Cardoso Pires, *Jogos de Azar*, p.12

otro que dice eso que, quizás, de otro modo no se puede decir. Un lugar de cruce, una escena única que permite condensar el sentido en una imagen. (...)Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de outro.¹⁴⁶

Este procedimento pode ser encontrado em muitos dos escritos de Cardoso Pires.¹⁴⁷ Vejamos um exemplo.

No texto “A Cidade Inventada”, crônica que compõe com “O Viajante Anunciado” o tópico *Lisbon Revisited*, do seu livro *A Cavallo no Diabo*, Cardoso Pires nos relata uma experiência pessoal vivida por ele no Sri Lanka, ou como prefere chamá-la, “no Ceilão que os meus avós tinham dominado noutras eras”.¹⁴⁸ As cicatrizes culturais causadas pelo imperialismo português naquela região são percebidas pelo autor e nos são apontadas sob a forma de indícios – a Indiana vestida à ocidental com suas virgens de sorrisos parados, os cingaleses-estátuas-ambulantes de olhar fixo, o subúrbio dentro de cidade. Mas de tudo o que Cardoso viu e ouviu na sua breve estadia, o que mais o impressionou foi o encontro com o advogado Rajur Feroso, o “doutor da Taprobana”, e o seu compêndio de História fabular:

Falou-me de Lisboa como um porto de navegadores do impossível e de como eles chegaram àquela ilha de pérolas e de especiarias e a povoaram, e cristianizaram, e enriqueceram, deixando um rastro de quatro séculos de gerações que se prolongam até hoje...¹⁴⁹

Ao reescrever o que chamou de “canto desvairado” deste “pequeno diabo”, clamando enlouquecidamente a descendência gloriosa de um Portugal mítico,

¹⁴⁶ *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2001. p. 37.

¹⁴⁷ Principalmente nos textos incluídos na primeira fase de sua obra, a que se convencionou chamar de “ciclo dos outsiders”.

¹⁴⁸ José Cardoso Pires, *A Cavallo no Diabo*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

¹⁴⁹ José Cardoso Pires, *A Cavallo no Diabo*. Lisboa: Dom Quixote, 1994., p.28

Cardoso Pires acentua o contraste com a realidade dura e efetiva das conseqüências do imperialismo português. Deste embate entre a voz do advogado e o olhar acurado de Cardoso Pires, surge uma terceira imagem, que condensa a visão cardosiana.

Embalado naquela conversa, deixei de o ver ali mas num vasto salão de prostíbulo, montado num escorpião de batalha, negro e majestoso, a recitar às crianças-prostitutas caravelas indomáveis, cavaleiros decepados e milagres de rainhas. Atirava-lhes caramelos do alto do escorpião e falava, falava.¹⁵⁰

E se avançarmos um pouco mais na leitura e a colocarmos lado-a-lado com a *Lisbon Revisited* também reencenada por Cardoso Pires podemos dar relevo a leitura que o autor pretendeu sublinhar, agora na voz de Pessoa: “Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje”.

Poderíamos também levantar uma hipótese do deslocamento ser pensado, não apenas com o sentido de troca de enunciação, mas também do ponto de vista espacial, físico, do ir ao encontro do outro para melhor se conhecer. É interessante recuperar uma passagem d’*O Último Leitor*, onde Piglia cria uma espécie de elo entre Che Guevara e a geração *beat* norte-americana, buscando compreendê-la dentro do contexto do período aqui estudado, “a época do compromisso e do realismo social”. O crítico argentino argumenta que, naquele momento, ser escritor significava, justamente, viver uma experiência alternativa à sociedade. No caso de Guevara e dos beatniks, “pegar a estrada”.

No caso de Cardoso Pires, aventurar-se no mar e nas águas da Literatura.¹⁵¹ Em Portugal, no ano de 1959, veio à lume um periódico – Revista Almanaque, cuja proposta estético-filosófica em muito nos lembra aquela proposição. Vejamos a nota de abertura do primeiro número da Revista Almanaque:

¹⁵⁰ José Cardoso Pires, *A Cavalos no Diabo*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.p.30

¹⁵¹ O jovem Cardoso Pires também abandonou seus estudos, ainda incompletos, para aventurar-se no mar. Alistou-se na Marinha Mercante como praticante de piloto sem curso e percorreu toda a costa de África.

Este Almanaque (...) vem ao gosto moderno, segundo a linha 1959, trata por tu o teatro de Beckett e Ionesco, os escritores da Beat Generation, os Pat Boone ou os Georges Brassens, os íntimos de Françoise Hardy e as verdadeiras causas do caso Pasternak. Só não conhece os segredos dos painéis de Nuno Gonçalves, mas há-de chegar lá um dia.¹⁵²

E logo no segundo número:

Bem se ralavam os nossos trisavós com terem ou não terem morrido mil pessoas nas inundações da Manchúria ou ter mudado de coronel a presidência da Bolívia. Nós não. Logo de manhã começamos a preocupar-nos com coisas que rigorosamente não nos dizem respeito. Que o Sultão de Alahabar tem trezentas mulheres, que em Munique uma velha bebeu por aposta cem litros de cerveja e morreu. E temos pena do Sultão, e temos inveja da velha.¹⁵³

A revista, fundada e coordenada por Cardoso Pires, contava com a colaboração constante de Luís Sttau Monteiro, Augusto Abelaira e Alexandre O'Neill. O arrojo editorial ficava a cargo, além dos nomes já citados, do grafismo inovador de João Abel Manta e de Sebastião Rodrigues. A definição de Cardoso Pires para o projeto é bastante significativa:

A minha ideia era fazer uma revista que não respeitasse ninguém e fosse o mais sacana possível (...) Foi a única publicação em Portugal

¹⁵² Revista Eletrônica **Passado/Presente, a construção da memória no mundo contemporâneo**, ISBN 1646-589X, disponível no endereço eletrônico

<http://ppresente.wordpress.com/2007/02/22/almanaque/>

¹⁵³ Idem.

que atacou a Amália. Fartou-se de dar porrada numa data de bonzos.¹⁵⁴

Cardoso Pires soube, portanto, valer-se da posição de “animal incômodo”, aguçando seu senso crítico e buscando um novo ângulo, uma nova maneira de olhar a sociedade portuguesa, tal qual o inventor de jogos personagem criado por Carlos de Oliveira que aparece em vários dos seus versos.

O inventor de jogos é aquele que, juntamente com a criança e com o poeta, conservou a capacidade de olhar; tem um olhar atento, que fixa o que vê, que se deixa demorar nos detalhes e que, portanto, reelabora o mundo a sua volta. É uma espécie de capacidade de transfigurar a realidade, enunciando, com isto, uma nova realidade. O inventor de jogos trabalha, justamente, no sentido contrário ao desgaste do olhar. Em poema intitulado “Estrelas”, o astrólogo (homem de ciência) afirma: “o céu parou. É o fim do mundo”. O inventor de jogos o socorre, dando-lhe um conselho: “deixe-o falar. Incline a cabeça para o lado, altere o ângulo da visão”.

Alterar o ângulo da visão ensina, pois, que a realidade da vida pode ser outra.

2.2

Da Literatura como chave de legibilidade do mundo

Por que nos inquieta que o mapa esteja incluído no mapa e as 1001 noites no livro das Mil e uma noites? Por que nos inquieta que Dom Quixote seja leitor do Quixote e Hamlet espectador de Hamlet? Creio ter dado com a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores, podemos ser fictícios.

Jorge Luís Borges

¹⁵⁴ Revista Eletrônica **Passado/Presente, a construção da memória no mundo contemporâneo**, ISBN 1646-589X, disponível no endereço eletrônico <http://ppresente.wordpress.com/2007/02/22/almanaque/>

Pensar o lugar destinado aos usos da leitura na obra de Cardoso Pires intensificou-se quando de minha leitura de um de seus últimos livros, datado de 1989, *A República dos Corvos*. Trata-se de livro de contos, composto de sete textos, onde em cada um deles o autor re-estabelece um diálogo salutar com toda uma tradição que procurou, também, ler o mundo. São várias as referências evidentes neste conjunto de textos, mas também são muitas as pistas deixadas por Cardoso Pires para que o leitor crie sua própria rede de significações.

Segundo Piglia, este procedimento de escrita é uma das marcas mais visíveis da contemporaneidade e recoloca, em outros termos, a questão “do leitor perdido numa rede de signos.”¹⁵⁵ É a escritura que vai, neste contexto, revelar a rede de leituras do autor e não o contrário. Cardoso Pires é mestre em criar enredos nos quais o leitor, num primeiro momento, se perde, mas acaba por encontrar possíveis caminhos de legibilidade do mundo. Ou seja, o leitor é, como já vimos anteriormente, convidado pelo autor a participar ativamente da aventura de ler e escrever o mundo.

Vejamos um exemplo deste procedimento nas derradeiras linhas de seu *Lisboa, Livro de Bordo*:

...Conheço uns versos de Robert Desnos que começam desta maneira mas é melhor ficar por aqui porque o Tejo não é de fábula nem de poema e corre sem nostalgia. E Lisboa a mesma coisa, disso podemos estar nós bem seguros. Só que, com o saber dos séculos e os sinais de muito mundo que a perfazem, sugere várias leituras, e daí que a cada visitante sua Lisboa, como tantas vezes se ouve dizer...¹⁵⁶

Uma das grandes questões de José Cardoso Pires, e que perpassa o conjunto de sua obra, diz respeito aos tênues limites entre a ficção e a realidade. Talvez o traço mais característico de sua escrita seja justamente provocar no leitor

¹⁵⁵ Ricardo Piglia, *O Último Leitor*, São Paulo: Companhia das Letras, p.27

¹⁵⁶ José Cardoso Pires, *Lisboa Livro de Bordo, vozes, olhares, memorações*, Lisboa: Editorial Dom Quixote, 1997. p.76

uma espécie de incômodo, traduzido pela pergunta – estaríamos diante de uma ficcionalidade do real ou de uma realidade ficcionalizada? Esta tensão que aparece na própria tessitura do texto, traduz o seguinte questionamento: estaríamos diante de uma ficção criada pela mente fabulosa de um escritor ou diante de uma realidade cruamente descrita? Na realidade, os textos de Cardoso Pires rasuram o tradicional pacto ficcional com o leitor, através do qual fingimos acreditar na verdade que está sendo dita, embora saibamos tratar-se de pura ficção. O que ocorre é justamente o contrário, pois mesmo sabendo ser ficção somos o tempo todo contagiados por sensações de realidade. E para isto, o escritor acrescenta aos elementos que caracterizam a obra ficcional, indícios da realidade, podemos dizer, mais científicos (embora também fictícios) como citações, notas de pé de página, notícias de jornal, etc.... Com isso, Cardoso Pires propositadamente quebra o ritmo de sua escritura, no claro intuito de acordar o leitor da ilusão que todo romance pode criar. Esta estratégia foi descrita por Eduardo Prado Coelho no prefácio que escreveu ao romance *O Delfim*:

Toda a estratégia de Cardoso Pires consiste em prejudicar qualquer leitura que queira ler o livro apenas como literatura de ficção, e, por isso mesmo, quebra a magia da continuidade ficcional para reintroduzir o prazer da inteligibilidade da história.¹⁵⁷

Ao estabelecer, como vimos acima, a leitura como um jogo, Cardoso Pires nos convida a participar ativamente do processo de escritura, buscando uma espécie de cumplicidade com o leitor. Poderíamos citar inúmeros exemplos deste convite explícito ao tabuleiro literário inventado por Cardoso Pires. A cumplicidade entre o autor e o leitor é uma preocupação em sua obra, seja porque para o autor o ato de escrever confunde-se com o ato de ler – o que irá oferecer os limites de cada tipo de narrativa¹⁵⁸; seja porque a capacidade emotiva que cada obra pode oferecer depende exclusivamente da predisposição do leitor. É o

¹⁵⁷ Eduardo Prado Coelho, “O círculo dos círculos”, In: *O Delfim*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

¹⁵⁸ “Memória Descritiva”, In: *E Agora, José?* p, 119.

próprio Cardoso Pires quem nos diz que o “leitor tem que tomar parte no trabalho de criação do escritor, tem de interferir”¹⁵⁹.

O que percebemos é que, de certa forma, Cardoso Pires entrelaça suas histórias e brinda o leitor com a sensação de pertencimento ao seu universo ficcional. Vejamos. Na abertura de seu conto “Lulu”, podemos ler:

Duma vez por todas: a nebulosa Rua do Bisonte que eu contei no romance de Alexandra Alpha não se chamava nada assim e se calhar nunca existiu¹⁶⁰.

Imediatamente temos o impulso de procurar o romance *Alexandra Alpha* para verificarmos a afirmação do autor. Mas Cardoso Pires continua sua jogada e acrescenta novas pistas de sua cartada:

Conforme escrevi na altura, Alexandra Alpha só conheceu a dita rua por descrições de uma amiga que lá morava e presumivelmente por uma ou outra aproximação nocturna que tivesse feito ao local¹⁶¹.

Ora, a Rua do Bisonte existe ou não? E Alexandra Alpha? E a amiga que lá morava? É este o jogo de Cardoso Pires – envolver o leitor e transformá-lo, também, numa personagem inventada. Pois dissolver fronteiras, reais e imaginárias, e recriá-las a partir de novos entendimentos é algo inerente à Literatura. É o que nos ensinou Piglia em seu ensaio “O Último Conto de Borges”:

A leitura é a arte de construir uma memória pessoal a partir de experiências e

¹⁵⁹ NASCIMENTO, Manuel do. In. Jornal O Primeiro de Janeiro “Encontro com Cardoso Pires”. Lisboa: 28 de Setembro, 1958.

¹⁶⁰ José Cardoso Pires, “Lulu”, In: *A República dos Corvos*. Lisboa: Dom Quixote, 1989. p.53

¹⁶¹ José Cardoso Pires, “Lulu”, In: *A República dos Corvos*. Lisboa: Dom Quixote, 1989. p.53

lembranças alheias. As cenas dos livros lidos, voltam como lembranças privadas.¹⁶²

Para Piglia, e também para Cardoso Pires, a realidade é um amálgama de ficções, onde vislumbram-se vozes distintas (as várias vozes sociais) que, no seu conjunto, conformam uma sociedade. A especificidade da ficção é, justamente, a possibilidade de dar contornos a um mundo onde não há uma distinção clara e palpável entre o verdadeiro e o falso, sustentando um simulacro de realidade reafirmado pelo pacto entre o autor e o leitor. É o mundo do “como se”, da literatura pensada como *locus* de mundos possíveis.¹⁶³

Não. Do que falo é da capacidade que têm certos romances de nos arrastarem da geografia que lhes é própria para uma outra que nós vivemos, fazendo-nos sentir a verdade comum duma mesma gente a outra luz e a outra paisagem.¹⁶⁴

Saber ler, neste contexto, é saber olhar de outro modo, é saber ficcionalizar o real. É justamente este o ato de leitura que nos importa aqui, a leitura que excede a matéria narrada, que faz crescer a própria escritura – é este uso

¹⁶² Ricardo Piglia, *Formas Breves*, São Paulo: Cia. das Letras, 2004. P.46

¹⁶³ Wolfgang Iser, em seu conhecido texto “Ato de Fingir”, nos ensina que o autor, ao criar um texto ficcional pretende fornecer uma chave de leitura do mundo, e ele o faz, primeiramente, decompondo suas estruturas de organização, selecionando elementos do real que, ao serem acolhidos pelo texto, desvinculam-se de seu contexto originário – transformando seu campo de referência em um objeto de percepção. Assim, os elementos selecionados não são em si fictícios, o que os torna fictícios é justamente a seleção realizada pelo autor que, ao retirá-los de seu campo de referência, confere-lhes um caráter diferente daquele que possuíam anteriormente. Acondicioná-los no novo ambiente – suprimindo-os, complementando-os, valorizando-os, são as operações básicas da “produção de mundo do autor” - e é tudo que podemos apreender como intencionalidade no texto.

Esse reconhecimento do fingir altera o mundo organizado no texto literário, transformando-o numa possibilidade. E é através desse “como se”, e das suas possibilidades de estabelecimento de equivalências, que o autor suscita reações nos seus receptores, “pois imaginar o mundo do texto como se fosse um mundo provoca atitudes; com isso transgride o mundo representado no texto e o elemento de comparação visado recebe uma certa concreção”. E é neste sentido que a relação do leitor com o mundo do texto tem um caráter de acontecimento. Wolfgang Iser, “Ato de Fingir”. In: *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

¹⁶⁴ José Cardoso Pires, “São Benedito de Assis”, In: *A Cavalinho no Diabo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.p.191.

inesperado da leitura o que me parece ser a grande questão da Literatura para Cardoso Pires.

Vale a pena reproduzir alguns trechos da “oração-divertimento” do escritor português – *Gloria te ipsum*, escrita por ele e publicada no livro *E agora, José ?* que ilustra um pouco sua maneira de lidar com seu ofício:

Graças vos dou, deuses do acaso, pela vossa procedência: - Porque, apesar da cartilha, da regra e do infortúnio que retraíram a minha alegria escolar, me foi concedido o gosto de admirar a palavra e de a sentir como coisa viva, pegada ao tempo; (...); - Porque instruído que fui nos ferozes regimentos de uma língua a vários títulos solene e paramentada, ainda assim me entendo na do geral quotidiano e por isso digo merda sem ser pelo prontuário e violo, sempre que posso, a Alma Mater, essa flor carnívora, pintelhuda; - Porque depois de muita gramática em ladainhas de decreto e palmatória, não se irracionalizou de todo a minha leitura – razão por que tive a felicidade de descobrir alguns inventores da expressão lavrada, sem esquecer os poetas, que são heréticos naturais, destituídos de regra e de descanso e sempre de rimar aventureiro; - Porque, finalmente, tirei pela prática dos exemplos maiores que, para escrever exacto, o necessário é saber gramática e depois esquecê-la...¹⁶⁵

Em um texto intitulado “Memória Descritiva”, Cardoso Pires nos convida a conhecer mais de perto suas estratégias de escrita, em uma espécie de visita guiada pelas veredas da criação literária. No texto, o autor tenta dar conta da especificidade da Literatura face às outras escritas ditas não-ficcionais. Com suas palavras:

¹⁶⁵ José Cardoso Pires, “*Gloria te ipsum*”, In: *E agora, José?* Pp.34-35

De resto, toda a ficção comunica em equações bem menos lineares do que o discurso das disciplinas, por exemplo, ou o da informação convencional. O seu registro é diferente(...).¹⁶⁶

Para o autor, o que torna o registro ficcional tão distinto perante os demais registros escritos, está associado ao seu caráter libertário, donde o ponto final não encerra uma questão, ao contrário, ele funciona como um acesso permitido para a recriação do mundo.

... de tal maneira que o processo criativo jamais se considera encerrado com o ponto final do romance ou do poema.¹⁶⁷

Em artigo sobre o processo de criação literária, José Cardoso Pires afirma que a experiência é, possivelmente, o grande capital de um escritor.

... a experiência é não só o factor mais importante da personalidade do escritor, como também, preenchendo por vezes certas lacunas de imaginação, a base “vital – chamemos-lhe assim – de toda a obra construtiva.”¹⁶⁸

Esta assertiva, quando lida em conjunto com outra afirmação sua, de que “(infelizmente que em Portugal ainda se faz literatura dentro dum quarto aquecido, numa arte de enganar meninos)”¹⁶⁹, evidencia o delicado mas decisivo dilema imposto ao fazer literário português pelas suas condições históricas.

Vimos, em capítulo anterior, como a censura salazarista impôs aos escritores portugueses alguns limites bastante evidentes e como a cultura do medo em Portugal acabou por produzir uma espécie de auto-censura incrivelmente nefasta para a literatura produzida no período. Em uma longa entrevista concedida

¹⁶⁶ José Cardoso Pires, “Memória Descritiva”, In: *E agora, José?*, p.119

¹⁶⁷ José Cardoso Pires, “Memória Descritiva”, In: *E agora, José?*, p.119

¹⁶⁸ José Cardoso Pires, “A experiência na criação literária”, In: *Dispersiones I*, p.205

¹⁶⁹ José Cardoso Pires, “Antologia do Conto Moderno: Steinbeck e Dorothy Parker”, *Dispersiones I*, p.205

ao jornalista Artur Portela, Cardoso Pires levantou algumas questões importantes sobre a censura em Portugal, que chamou de “polícia da escrita”, e sobre a autocensura, uma perversidade gerada pelo medo.

A autocensura é a esclerose. A voz prudente que segreda fantasmas por cima do escritor. Receei-a sempre como se ela fosse um instinto adquirido e foi por isso que publiquei relativamente tão pouco debaixo da Ditadura. Errado ou não, penso que o recurso à metáfora, à opacidade ou ao subentendido para escapar ao policiamento dos censores acaba por despersonalizar o autor. Ou por o reduzir a uma leitura em círculo fechado, o que não é menos grave na minha opinião. Além disso, a censura e a autocensura têm o vírus dramático de irresponsabilizarem o escritor. Sem que ele se aperceba, tendem a instituir-se como um álibi ou como uma justificação de má consciência em relação ao fracasso do autor.¹⁷⁰

Foram muitos os escritores do período que tentaram compreender um pouco mais as conseqüências e os efeitos da cultura do medo na escrita. Maria velho da Costa em um “manifesto de escritor em linguagem fácil para uma campanha difícil”, afirma:

A escola portuguesa: onde pela primeira vez soube que o que se diz e sente não se escreve, essa primeira lição do escândalo a consentir: o que se quer dizer e escrever e o que é aprovado se dito e escrito são coisas mesmo diferentes. Se só foi até à quarta-classe, o escritor português, isto é aquele que aos oito anos gostava de escrever, ficou a

¹⁷⁰ José Cardoso Pires, In: Artur Portela, *Cardoso Pires por Cardoso Pires*. Lisboa: Dom Quixote, 1991, pp. 35/36

saber que escrever é uma coisa difícil e falar também. Ficou calado. (...) Isso pois quanto ao escritor português desconhecido. O que é abrangido pela taxa de mortalidade infantil de escritores. Desconhecida.¹⁷¹

E o resultado é que o escritor, impedido de vivenciar a liberdade, acaba por se ver privado de suas vicissitudes, pois a ditadura, como sabemos, pretende impor um estilo de vida comum aos seus “súditos”, um horizonte uno, em uma espécie de pasteurização e uniformização das diferenças. Já a Literatura, por seu turno, alimenta-se da diferença e das escolhas individuais. Vejamos o que nos diz Susan Sontag:

Escritores – assim denomino os membros da comunidade da literatura – são emblemas da persistência (e da necessidade) de visão individual. (...)A primeira tarefa do escritor é não ter opiniões, mas dizer a verdade... e recusar-se a ser cúmplice de mentiras e de informações falsas. Literatura é o lar da nuance e da oposição às vozes da simplificação. A tarefa do escritor é tornar mais difícil acreditar nos saqueadores da mente. A tarefa do escritor é nos fazer ver o mundo como é, repleto de muitas e diferentes demandas, partes, experiências.¹⁷²

Talvez neste sentido que a leitura possa ter funcionado, para estes escritores, como uma espécie de portal a outras experiências, uma possível janela àquele quarto evocado por Cardoso Pires.

Neste mesmo artigo citado logo acima, Cardoso Pires focaliza a vida de Gorki e a influência que sobre ele tiveram as leituras de alguns clássicos da Literatura Russa. Leituras que, amalgamadas às suas próprias experiências de vida, conferiram à sua caligrafia uma visão de mundo particularíssima. Pois,

¹⁷¹ Maria Velho da Costa, Cravo. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994. pp, 25/26

¹⁷² Susan Sontag. *Ao mesmo tempo*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008. p, 158-162

“experimentar é viver”¹⁷³, nos ensina Cardoso Pires, e viver é adjudicar tanto dos acontecimentos reais quanto dos imaginados. Daí que podemos estender este pressuposto e, com isto, pensar que no período asfixiante do salazarismo as experiências vitais dos escritores do período vinham, em grande parte, dos livros lidos por esta geração.

Cardoso Pires, em um texto que escreveu por ocasião da morte de Alves Redol nos diz:

Ainda diante do mar (Cojimar, Cuba, 1975) escuto uma outra voz de pescador. Fala-me também de um cidadão das letras, da simplicidade e da coragem de um grande americano que está na terra da verdade depois de ter repartido a sua alma por todos nós. De Hemingway, concretamente:

“Le decían un escritor de cojones, y lo fue. Yo me pregunto, en realidad, de qué escribió toda su vida sino del coraje de vivir y de los cojones que necesitas pra saber morir. Verdad?”

Entre copo e cigarro, o homem que me faz companhia tem um discurrer brando, de brisa certa. Conversar à maré, diz-se às vezes duma maneira assim de contar, que é própria das histórias dos peixes fabulosos e das correntes da vida. E o caso é que, no vaivém da memória e do diálogo, Papa Hemingway emerge das profundidades das lendas e do mito e pasma-se como parece tão poderoso e espontâneo e tão igual à sua escrita e à imagem que nos deixou.¹⁷⁴

Neste trecho transcrito acima, percebemos a vividez que a experiência da leitura provoca em Cardoso Pires - ele escuta Hemingway, assim como escuta seu camarada já morto, Alves Redol. A paisagem concreta é permeada de sensações vividas e não-vividas, ativadas ou não por suas leituras – tudo se mistura e tudo

¹⁷³ José Cardoso Pires, “A experiência na criação literária”, In: *Dispersos I*, p.210

¹⁷⁴ José Cardoso Pires, “Carta aos amigos comuns”, In: *E Agora, José?*, p.89

faz parte da sua memória e, por isto, confere densidade e concretude ao momento presente.

Em 1995, José Cardoso Pires viveu uma experiência-limite, da qual nos deixou um precioso testemunho. Um acidente vascular cerebral o levou a uma breve, mas definitiva, do ponto de vista, do auto-conhecimento, “viagem à desmemória”. Da experiência resultou o livro *De Profundis, Valsa Lenta*, um relato testemunhal no qual o escritor tentou sistematizar seus sintomas clínicos com seus apontamentos sobre a escrita. Neste texto Cardoso Pires reitera a sua crença na literatura da maneira mais contundente possível. Segundo o autor, quem viveu a viagem à desmemória não foi ele, mas o outro dele. Vejamos:

Ele, o Outro. O outro de mim (...) um Outro sem nome e sem memória e por consequência incapaz da menor relação passado-presente, de imagem-objecto, do eu com outro alguém ou do real com a visão que o abstracto contém. (...) Incomunicabilidade, pois. Incomunicabilidade total. Nem voz nem escrita e nem leitura tampouco.¹⁷⁵

É interessante notar que toda a caracterização que faz do Outro, daquele que não contém a essência de Cardoso Pires, apenas seu corpo, é construída a partir da falta, da negação do que é próprio da Literatura. Em entrevista a Maria Teresa Horta, para o Diário de Notícias, Cardoso Pires afirmou:

Perdi as emoções, quase perdi a fala, a fala fica destroçada, perdi as relações, pois quando não se tem memória não se tem relações, quando se perde a leitura e a escrita fica-se impossibilitado de comunicar.¹⁷⁶

¹⁷⁵ José Cardoso Pires, *De Profundis, Valsa Lenta*. Lisboa: Dom Quixote, 1977, pp.27/33

¹⁷⁶ Maria Teresa Horta in *Diário de Notícias*, “«Há mais imaginação na ciência»”, Lisboa, 11 de Julho, 1997. Disponível no endereço eletrônico http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/cardoso_pires/prop_valsa_lenta.html.

A memória, para o autor, é condição de leitura do presente – memórias lidas e vividas, tanto faz. É interessante notar que, neste e em outros textos ditos não-ficcionais, Cardoso Pires de certa forma sistematiza suas reflexões orgânicas sobre o ofício de escritor – de um homem que se define e se insere em seu contexto histórico-social na e pela literatura. É que Cardoso Pires acredita na força da Literatura. Em seus textos, ousou dizer que em todos eles, ouvem-se ecos desta força criadora da literatura.

É por isto que na “Carta a um amigo-novo”, que serve de prefácio ao livro *De Profundis, Valsa Lenta*, o seu neuro-cirurgião João Lobo Antunes lhe diz:

Curiosamente, V. prende sempre a memória à imaginação, afinal ingredientes indissociáveis e indispensáveis à sua criação literária. Num mundo sem coordenadas de tempo ou de distância, “afísico” portanto, inundado da luz gelada, do “néon” de um café de província, V. não temeu!¹⁷⁷

O diálogo constante com outros escritores, como Faulkner¹⁷⁸, Gabriel García Márquez¹⁷⁹, Jorge Amado¹⁸⁰ entre outros, pode ser lido sempre a partir deste amálgama entre leitura e vivência, fazendo com que os efeitos da leitura em seu imaginário funcionem como uma espécie de filtro das experiências reais e as páginas lidas sejam vivenciadas no seu cotidiano. No seu livro de crônicas, *A Cavalinho no Diabo*, esta suspensão dos limites entre a leitura e a experiência, são mais evidentes. Vejamos seu relato sobre uma visita ao Harry’s Bar, em Paris:

Desde há muito, longos tempos, sempre que estou em Paris venho aqui molhar o bico à vista de *master* Philippe, o barman que comanda o balcão há mais de vinte anos.

¹⁷⁷ João Lobo Antunes, “Carta a um amigo-novo”. In. José Cardoso Pires, *De Profundis, Valsa Lenta*. Lisboa: Dom Quixote, 1977, p. 15

¹⁷⁸ José Cardoso Pires, “Faulkner, um cavaleiro solitário”, In: *Dispersos* 1, pp227-228.

¹⁷⁹ José Cardoso Pires, “Don Gabriel de todas as Primaveras (García Márquez)”, In: *Dispersos* 1, pp.287-288.

¹⁸⁰ José Cardoso Pires, “Jorge Amado: capitão de longo curso”, In: *Dispersos* 1, p.293-294.

Tudo na mesma como dantes, é fatal. O Hemingway está acolá numa fotografia de parede, encharcado em champagne, Henry Miller na sala de baixo, a assinar não sei o quê, e Scott Fitzgerald num recado em bilhete-postal dirigido a Ford Madox Ford “ao cuidado do Harry’s Bar, 5 rue Daunoud, Paris II”.¹⁸¹

Mas por outro lado, também podemos imaginar que estes retratos literários escritos por José Cardoso Pires comunguem de um conceito enunciado na obra de Jorge Luis Borges – o de “amizade literária”. É muito comum, ao trabalharmos com Literatura, buscarmos uma espécie de árvore genealógica das leituras que influenciaram decisivamente a caligrafia de um autor. Usualmente, tal pesquisa inicia-se voltando um pouco no tempo, procurando encontrar, dentro de um mesmo contexto, os possíveis precursores do estilo literário do autor. E neste encadeamento há, sem dúvida, uma ênfase bastante evidente na idéia da tradição literária *versus* o impulso de uma ruptura necessária, mas sempre devedora de uma historiografia literária tradicional. Quando optamos por trabalhar com este conceito de “amizade literária” estamos evidenciando, em primeiro lugar, a substituição de uma imposição por uma eleição – no lugar de pensarmos a tradição literária como herança, nomeamos os precursores ou os pares por “philiação” literária, ou seja, por afinidades eletivas. O manejo deste instrumental teórico evidencia, de antemão, uma espécie de diálogo entre autores que se estabelece na e pela obra literária.

Não se deve pôr um livro de um autor junto a outro de quem não se gosta. Assim, pensei que a Alfonso Reyes não teria desagradado estar ao lado de Virgílio e que, certamente, a Chesterton seria agradável estar ao lado de Stevenson. Ou seja; arranjar uma biblioteca, ordená-la, é exercer, de um modo modesto, a crítica literária. Parece-me bastante desagradável colocar um escritor junto a

¹⁸¹ José Cardoso Pires, *A Cavalo no Diabo*, p.199

um inimigo seu ou junto a alguém que não lhe teria agradado. Por exemplo, não sei se convém ordenar, numa biblioteca, um livro de Góngora ao lado de um de Quevedo, pois eles foram inimigos. Seria uma operação indiscreta.¹⁸²

É com este sentido que Cardoso Pires nomeia, em um ensaio sobre Carlos de Oliveira, seus pares de “escritores da minha aprendizagem”. Ao evocar as delicadas relações entre os escritores e a vida pública em Portugal ao longo do século XX, evidenciando suas estratégias de escrita e seus principais temas, o autor traz à tona a montagem de uma rede de solidariedade, responsável pela sobrevivência de um espaço vital de criação.

E são também as referências aos dias de humilhação e de fraternidade numa sociedade totalitária e supersticiosamente inimiga da Cultura, essa resistência que está em toda a sua obra e no exemplo moral de escritor no sentido mais vertical da palavra. (...) Ler um escritor em que se acredita compromete, põe em desafio a nossa coragem e a confiança que temos em nós mesmos. Assim fazíamos.¹⁸³

As inúmeras referências que Cardoso Pires faz aos “escritores de sua aprendizagem” também elucidam um pouco as formas encontradas por eles para driblar a censura salazarista que, conforme já nos mostrou Cardoso Pires, atuava mais claramente comprometendo o próprio mercado editorial.

Quando em 1950 publiquei o meu primeiro livro, já Redol, Manuel da Fonseca e Carlos de Oliveira (para falar dos romancistas que mais me tocaram) tinham descoberto horizontes novos na Literatura portuguesa, enriquecendo-a

¹⁸² *Borges no Brasil*, organizador Jorge Schwartz. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001. P.278

¹⁸³ José Cardoso Pires, “Literatura Portuguesa: A palavra, o todo”, In: *Dispersos I*, p.147

com exemplos seguros e indiscutivelmente diferenciados na sua expressão artística; já Mário Dionísio, com lucidez e verdadeiro poder criador, exercia uma actividade crítica que se tornaria imprescindível à teorização do Movimento neo-realista em curso e que, além disso, o prepararia para o lugar do ensaísta que hoje lhe é reconhecido. Cabe agora perguntar se da revelação desse novo romance e dessa nova corrente não viriam a beneficiar até os escritores das outras tendências. E eu penso que sim.¹⁸⁴

É deste contexto emerge a imagem de uma geração, intitulada pela historiografia literária portuguesa de geração neo-realista, que compreendi estar unida não exatamente por filiações partidárias e/ou literárias, mas sim por um traço comum, o anti-fascismo. De certa forma, este foi o traço que consolidou uma imagem de geração, de autores que ousaram continuar a escrever em um país cuja política cultural os via como uma grande ameaça. São escritores que tentaram equacionar, ao longo de suas vidas, pólos aparentemente apostos de atuação – ação e contemplação, escrita e vida, criação e reação.

2.3

Por que ler Cardoso Pires?

Diante desta livraria visionária ocorre-me que lá fora, a pouca distância, fica a outra, a biblioteca nacional, e esta continuidade do exterior com o interior e do real com o figurativo dá uma outra dimensão ao nosso olhar.

José Cardoso Pires

¹⁸⁴ José Cardoso Pires, “Literatura Portuguesa: uma incomodidade deliberada”, In: *Dispersos I*, p.91

Todas estas duras questões, enfrentadas pelos escritores portugueses deste período, emprestaram contornos mais nítidos à idéia desenvolvida por Rancière, de que a força da escrita está na fundação de uma comunidade, na medida em que ela revela, simultaneamente, a existência de algo comum (a sociedade, o país, uma comunidade), mas também e, sobretudo, as divisões internas deste conjunto, ou seja, ela evidencia as camadas que compõem o todo – e neste movimento de evidenciar as estratégias de apropriação do comum, revela lugares, posições e hierarquias.

A expressão cunhada por Rancière, para dar conta deste fenômeno, a “partilha do sensível”, convoca justamente esta dupla operação de participar e demarcar, separar partes de um todo comum. Este vínculo ontológico entre arte e política, no sentido da constituição estética da comunidade, embora sempre presente, se torna bastante evidente em contextos de guerra e de violência estatal. É neste sentido que podemos articular autores com caligrafias tão díspares (José Gomes Ferreira, Alves Redol, Alexandre O’Neill, Sophia de Mello Breyner, José Cardoso Pires, Carlos de Oliveira, entre outros) em um núcleo comum e lê-los a partir do signo da incomodidade.

Cardoso Pires insiste muito na afirmação de que os escritores e a Literatura eram o alvo principal da ditadura salazarista. Os mecanismos repressivos, próprios de regimes ditatoriais, foram os responsáveis, segundo Cardoso Pires, por uma verdadeira Chacina Cultural. Por mecanismos repressivos entenda-se, fundamentalmente, a PIDE (polícia política) e a censura. Ambas responsáveis pela criação de uma “mentalidade adaptada ao poder”, assente numa tradição repressiva e numa cultura do medo que, em movimentos correlatos, funcionavam como mantenedores da ordem e da paz. O lema salazarista, tantas vezes evocados por seus protagonistas, a “Pax intra muros”, ao mesmo tempo que confinava, em cápsulas isoladas, as cidadelas culturais portuguesas, publicizava suas “vantagens”. O “orgulhosamente sós”, uma das linhas de força de seu governo, é exemplo disto.¹⁸⁵

A censura instituída ainda em 1926, ganhou mais densidade em 1933 com a criação do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), dirigido por seu mentor

¹⁸⁵ Retirado de um discurso datado de 1965.

António Ferro.¹⁸⁶ Inicialmente era direcionada apenas à imprensa escrita mas, posteriormente, foi alargando sua esfera, abarcando outras mídias, tais como o teatro, o cinema, a rádio e a televisão. Quanto à literatura, vimos que a ação era ainda mais sofisticada. Cardoso Pires traçou um retrato da situação. Segundo o autor, a não aplicação da censura prévia à literatura foi uma espécie de golpe de mestre que evidenciava a um só tempo a máscara hipócrita de uma censura benéfica, que reconhecia publicamente a importância da vocalização dos anseios sociais, em uma espécie de valorização da figura do escritor, mas que, no mecanismo de apreensão do livro pronto, lançava uma pá de cal em todo o mercado livreiro que, no limite, não podia sobreviver se não comungasse dos preceitos da política cultural do Estado Novo. Nas palavras de Cardoso Pires, “num só golpe atingia todo o circuito que vai do autor ao livreiro e à publicidade comercial.”¹⁸⁷

Particularmente significativa deste contexto foi o episódio envolvendo a Sociedade dos Escritores Portugueses. Em 1965, o grande prêmio do conto concedido pela Sociedade foi atribuído ao livro de Luandino Vieira, o *Luuanda*, que a esta altura estava cumprindo pena na colônia penal de Tarrafal, em Cabo Verde.¹⁸⁸ O júri que atribuiu o prêmio a Luandino era composto por nomes consagrados da literatura de então, João Gaspar Simões, Fernanda Botelho, Augusto Abelaira, Manuel da Fonseca e Alexandre Pinheiro Torres. Todos foram detidos pela PIDE e passaram por longo interrogatório na prisão especial de Caxias. Após o incidente, cuja repercussão invadiu os meios de comunicação, a sede da Sociedade foi invadida e destruída pela PIDE e extinta pelo governo.

O ato de vandalismo que pôs fim as atividades da Sociedade não produziu o mesmo efeito nos escritores que, apesar do medo que já estavam acostumados a sentir, se fortaleceram no sentido da reafirmação e da reorganização dos laços de solidariedade. Urbano Tavares Rodrigues, escritor que concorria ao prêmio com o

¹⁸⁶ O SPN era uma espécie de máquina de propagando do Estado Novo, responsável por propagar os grandes feitos do regime. Inicialmente o SPN privilegiou três grandes áreas de atuação – a propaganda, o turismo e a cultura popular.

¹⁸⁷ José Cardoso Pires, “Técnica do Golpe de censura”, In: *E Agora, José?* p, 172

¹⁸⁸ Situada na ilha de Santiago, em Cabo Verde, o campo de concentração de Tarrafal foi criado pelo Governo do Estado Novo português, em abril de 1936. Foram mortos 37 presos assassinados no Tarrafal. Segundo o historiador Francisco Rocha, o campo foi apelidado de “Campo da Morte Lenta”, pois era destinado a servir de instrumento de eliminação de opositores do regime de Salazar. Disponível do endereço eletrônico: http://fiequimetal.pt/fstiep/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=471

livro *Terra Ocupada*, logo após o incidente reuniu-se com Cardoso Pires e Alves Redol, para juntos, articularem estratégias de ação contra as brutalidades do Estado Novo. Foi justamente nesta reunião que ficou decidido que Cardoso Pires iria a Inglaterra tentar mobilizar a imprensa internacional para os desmandos de Salazar. Foi na Inglaterra que Cardoso Pires edita a primeira versão do seu ensaio "Técnica do Golpe de Censura" que saiu simultaneamente em Londres, na revista "Index" e em Paris, na revista "Esprit".¹⁸⁹ Também foi na Inglaterra que redige a primeira versão do "Dinossauro Excelentíssimo".

No texto já citado "Três propuestas para el próximo milênio y cinco dificultades", ao formular algumas questões que dizem respeito às relações entre a política e a literatura, Ricardo Piglia acaba por nos mostrar que esta relação do poder ocorre ao nível da linguagem, seja porque é na linguagem que um escritor vê, ou melhor, apreende o social, seja porque o Estado pretende deter o monopólio da linguagem.

O Estado tem uma política de linguagem, que busca neutralizá-la, despolitizá-la e apagar os signos de qualquer discurso crítico.¹⁹⁰

O que se verifica é que existe uma tensão permanente entre a literatura e o Estado – ambas constroem ficções. Daí que o papel que Piglia defende para o escritor esteja justamente fundamentado no poder que este possui de confrontar os usos oficiais da linguagem. A literatura, que é o *locus* por excelência dos contra-relatos estatais, de histórias de resistência e oposições ("La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla¹⁹¹"), pode enfrentar diretamente os usos oficiais da palavra.

Os estudos literários, a prática discursiva de ensinar a língua, e a leitura de textos podem, nos ensina Piglia, servir de alternativa e de espaço de confrontação à "máquina de fazer crer" do Estado.

¹⁸⁹ Em Portugal, o ensaio foi editado apenas depois do 25 de abril, no volume *E Agora, José?*, em 1977.

¹⁹⁰ Ricardo Piglia, "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)", In: **Casa de las Américas**, nº222, enero-marzo, 2001c. , p.38

¹⁹¹ Ricardo Piglia, "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)", In: **Casa de las Américas**, nº222, enero-marzo, 2001c.

Quiero decir que la literatura está siempre fuera de contexto y siempre es inactual; dice lo que no es, lo que ha sido borrado; trabaja con lo que está por venir. Funciona como el reverso puro de la lógica de la Realpolitik. La intervención política de un escritor se define antes que nada en la confrontación con estos usos oficiales del lenguaje.¹⁹²

Num pequeno texto intitulado “Introdução à vida não-fascista”¹⁹³, Michel Foucault afirma que, até pelo menos a metade dos anos de 1960, existia uma certa ética do intelectual, fortemente vinculada às conseqüências das duas grandes guerras do século XX, quando a identificação dos “inimigos” era bastante evidente. Tal ética se revestia das seguintes indagações: “como fazer para não se tornar fascista mesmo quando (sobretudo quando) se acredita ser um militante revolucionário?”¹⁹⁴ ou ainda, “como expulsar o fascismo que está incrustado em nosso comportamento?”¹⁹⁵ A partir das contribuições de Deleuze e Guatarri, em especial de seu *Anti-Édipo*, Foucault observou o surgimento de uma nova ética intelectual, muito mais afeita à vida cotidiana, onde o poder se espraia de tal modo que se torna quase invisível.

José Cardoso Pires também soube, quando da Revolução dos Cravos, deslocar seu olhar e procurar, incansavelmente, novas lentes de ler e rever o seu país, sua cidade, sua sociedade, mas sem perder de vista seu foco principal, o de compreender e desmascarar os jogos do poder. Do neo-realismo mais evidente em seus primeiros livros (refiro-me aos contos de *Jogos de Azar*) às meta-narrativas de seu último livro de contos, *A República dos Corvos*, a viragem é imensa e a guinada, vertiginosa. Isto num primeiro olhar, mas se nos detivermos com mais cuidado e vagar (o que o próprio Cardoso Pires nos ensina ao longo de sua

¹⁹² Ricardo Piglia, “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, In: **Casa de las Américas**, nº222, enero-marzo, 2001c.

¹⁹³ Michel Foucault, “Introdução à vida não-fascista”, In: *Comunicação & política*, v.24, n.2, p.229-233.

¹⁹⁴ Michel Foucault, “Introdução à vida não-fascista”, In: *Comunicação & política*, v.24, n.2, p.229-233.

¹⁹⁵ Michel Foucault, “Introdução à vida não-fascista”, In: *Comunicação & política*, v.24, n.2, p.229-233.

trajetória), percebemos que, no conjunto, há uma coerência enorme e uma crença na legibilidade da literatura, como uma das formas privilegiadas de falar e de entender o mundo.

É como consciência insatisfeita que o escritor é útil à democracia. Como um homem que se antecipa à felicidade e ao desastre e que os descreve por vias e elongações muito dele, pessoalíssimas, diferente portanto das leituras do político, do historiador ou do cientista.¹⁹⁶

É possível, pois, identificarmos pelo menos três blocos na obra de Cardoso Pires, que correspondem a três momentos da história de Portugal do século XX. Num primeiro momento, Cardoso Pires investiu toda a sua força na criação de estratégias que evidenciavam os signos silenciados e acobertados pelo salazarismo. Fazem parte deste primeiro conjunto seus dois primeiros livros de contos – *Os Caminheiros e outros contos* (1949) e *Histórias de Amor* (1952), os romances *O Anjo Acorado* (1958) e *O Hóspede de Job* (1963), sua primeira incursão no universo teatral, a peça *O Render dos Heróis* (1960), um livro de ensaio, *Cartilha do Marialva* (1960), sua fábula sobre o salazarismo, o *Dinossauro Excelentíssimo* (1972) e seu primeiro grande romance, *O Delfim* (1968), considerado pela crítica um divisor de águas na Literatura portuguesa contemporânea.

Neste primeiro conjunto, todo ele escrito antes da Revolução de Abril, podemos identificar um traço bastante evidente do chamado neo-realismo ou realismo socialista, nas duas primeiras obras – *Os Caminheiros e Histórias de Amor*, (posteriormente reunidas no volume *Jogos de Azar*) e um afastamento crescente do movimento a partir da novela *O Hóspede de Job*, culminando com a total renovação da escrita romanesca em *O Delfim*.

O grande marco provocado pela Revolução dos Cravos na sociedade portuguesa, como já vimos, colocou uma questão de ordem prática aos escritores e operou uma ruptura no próprio fazer da Literatura– como escrever a Liberdade?

¹⁹⁶José Cardoso Pires, “Literatura e Revolução dos Cravos”, In: *E Agora, José?* p, 229

Escrita livre, escrita livre, não mais a palavra torturada nem o *ghetto* do pensar. E no entanto, passados dois anos de independência, olhamos para trás, vemos reformas, socialização, vida aberta, e nem só um escritor, nem um só grande livro nascido da Revolução. Diríamos que ao terror da Ditadura se tinha sucedido o silêncio da liberdade – sucedeu?¹⁹⁷

E agora, José?, título de um dos mais importantes livros de José Cardoso Pires, é simultaneamente uma interrogação e uma resposta ao novo país que estava sendo delineado naquele momento. Tal indagação coloca em cena um momento presente, o momento da revolução (1974), mas evoca também um tempo passado (o tempo da ditadura) e um tempo futuro (o tempo da liberdade), e funciona, como veremos no próximo capítulo, como um dos mais contundentes procedimentos de escrita de José Cardoso Pires - não é por outro motivo que a pergunta “e agora, José?”, intitula também, seu auto-retrato:

E cá voltamos nós ao modo josé. O modo josé, pelos vistos, é a pederneiras dos poetas quando vêm para o espelho.

Rememorar e futurar, o mal é esse.¹⁹⁸

Rememorar e futurar é pois, para Cardoso Pires, condição para conhecer o presente.

Se dantes o escritor deste país se empenhava em recusar o presente, fazia-o porque (ditava-lhe a razão histórica) o fascismo recusava o futuro. Agora, pelo contrário (...) estamos num desafio que nos empurra para a frente e sem descanso e que projecta de nós uma sombra desmesurada. Ou ganhamos o futuro ou o passado

¹⁹⁷ José Cardoso Pires, “Literatura e Revolução dos Cravos”, In: *E agora, José?* p.224.

¹⁹⁸ José Cardoso Pires, “E agora, José?”, In: *E agora, José?* p.269.

nos cai em cima com todo o peso da vingança – é o que cada escritor não se cansa de repetir.¹⁹⁹

De certa forma, esta busca constante de encontrar novos e inusitados ângulos de observação se aproxima da proposta de Ítalo Calvino, de “subtração do peso”, ou de “leveza”. Calvino, ao definir o trabalho de criador de ficção, afirmou que sempre que sentimos o mundo todo transformar-se em pedra, “como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa”, torna-se urgente rediregir nosso olhar para apreendermos imagens que só podem ser reveladas por uma visão indireta, tal como uma imagem capturada no espelho.

A leveza de que nos fala Calvino seria, pois, uma espécie de “lição do processo de continuar escrevendo”²⁰⁰. Duvidar sempre das imagens primeiras, buscar novos ângulos de visão, não desistir quando um muro alto se alevanta, mas antes, desenvolver uma capacidade de olhar além, – tal qual o inventor de jogos, a criança e o poeta. Tal procedimento evoca uma capacidade de transfigurar a realidade, enunciando, com isto, uma nova realidade. É nesta direção que Cardoso Pires trabalha, justamente, no sentido contrário ao desgaste do olhar.

A busca da leveza está, portanto, associada a uma qualidade do olhar, a uma mudança de ponto de observação. “É preciso considerar o mundo, insiste Calvino, sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle”.²⁰¹ Pois,

No universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo...²⁰²

Outro aspecto importante que Calvino destaca na leveza como procedimento de escrita, diz respeito à precisão e à determinação. Aqui também encontramos ecos na obra de Cardoso Pires:

¹⁹⁹ José Cardoso Pires, “E agora, José?”, In: *E agora, José?* p.227

²⁰⁰ Ítalo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia. das Letras, p. 16

²⁰¹ Ítalo Calvino, *Seis Propostas para o próximo milênio, lições americanas*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

²⁰² Ítalo Calvino, *Seis Propostas para o próximo milênio, lições americanas*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. pp.19/20

Para mim, no que toca ao modo de narrar, prefiro correr o risco de jamais atingir o ponto impreciso da clareza a pecar por excesso, ultrapassando-a. Das duas faces desastrosas do gume, a última parece-me a pior porque resvala pelo tom impositivo que anula os valores da sugestão e que impede a leitura de se tornar em si mesma uma segunda criação.

Do seu conto “Os Caminheiros” a um de seus últimos textos, “As Baratas”, uma longa estrada, cheia de armadilhas, saídas falsas, bifurcações, mas com um traçado nítido, que conduz o leitor-viajante aos interstícios de um Portugal que, após viver quase meio século sufocado pelo salazarismo, se viu livre, mas teve que aprender o que fazer com esta liberdade conquistada de direito, mas de fato difícil de ser vivida. Daí a afirmação:

Se hoje o meu, o nosso orgulho de cidadãos é o de, pela primeira vez, podermos adormecer com a consciência de que ninguém neste país está a ser torturado, isso só exige que defendamos esse privilégio com vigilância dobrada e que escrevamos a tal palavra Amor com maior beleza e imaginação.²⁰³

Cardoso Pires desenvolveu, pois, ao longo de sua obra, uma habilidade crescente em ler e escrever o poder, no sentido de dar a ver por quais mecanismos o poder é disseminado no corpo da sociedade. Aprendeu com Foucault que o princípio organizador do poder se manifesta como “uma rede infinitamente complexa de ‘micropoderes’ que permeia todos os aspectos da vida social”.²⁰⁴

O poder não apenas cria a verdade, mas a legitima – e a tarefa do escritor-intelectual é justamente identificar esta produção da verdade como uma função do poder. Nas palavras de Piglia:

²⁰³ José Cardoso Pires, “Pra frente, meu coração”, In: *E Agora, José?*, p.100

²⁰⁴ Patrícia O’Brien, 1992, p.46

Podríamos decir que aquí se define un lugar para el escritor: establecer dónde está la verdad, actuar como un detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada. Una verdad que en este caso está enterrada en un cuerpo escondido, un cuerpo histórico digamos, emblemático, que ha sido mancillado y sustraído. Y quizás ese movimiento entre el escritor que busca descubrir una verdad borrada y el Estado que esconde y entierra podría ser un primer signo, un destello apenas, de las relaciones futuras entre política y literatura.²⁰⁵

Veamos dois exemplos deste procedimento na obra de Cardoso Pires. O primeiro, datado de 1971 - o conto intitulado “Nós, aqui por entre o fumo”²⁰⁶. Neste texto, José Cardoso Pires cria uma história que gira em torno de um tipógrafo, “gutembergue de província”, nascido e criado entre alfabetos de chumbo.²⁰⁷ Acostumado a lidar com estas palavras de aço “que cantavam eternamente, a cegarrega da paz e da felicidade”, o tipógrafo já não mais podia acreditar no poder das palavras, pois há anos que este “operário das letras marteladas” apenas,

trabalhava em elogios de inauguração, história pátria, linguagem de verso amador e mistérios de mais ou menos religião. Inclusivamente, as poucas notícias bancárias que lhe tinham passado pela forma vinham carregadas de poesia heróica.²⁰⁸

O núcleo central da história se desenrola dentro de casa, no ambiente familiar, durante as refeições. Sentados a mesa, sob a fumaça da comida quente,

²⁰⁵ Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2001.

²⁰⁶ José Cardoso Pires, ‘Nós, aqui por entre o fumo’, In: *O Burro-em-pé*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

²⁰⁷ José Cardoso Pires, ‘Nós, aqui por entre o fumo’ In: *O Burro-em-pé*. p, 59

²⁰⁸ José Cardoso Pires, ‘Nós, aqui por entre o fumo’, In: *O Burro-em-pé*. p, 60.

os diálogos sobre planos e projetos futuros entre os membros da família (além do tipógrafo, sua mulher e dois filhos) são travados numa espécie de bruma, criando um ambiente lendário – atemporal e fantasmagórico – que evoca a falta de perspectiva e os limites de horizonte desta família portuguesa. Este diálogo cuidadoso do autor com algumas das imagens e tonalidades da fábula (um recurso, como veremos, muito usado por Cardoso Pires) dá ao conto um caráter de exemplaridade que faz com que esta família seja confundida com todas as famílias portuguesas, cujo acesso ao sonho era, de antemão, vedado. O contraste entre o clima onírico e a dureza das palavras ganha força à medida que a narrativa avança - o máximo a que podiam aspirar era a uma comida um pouco mais encorpada e à aquisição de um carro velho de segunda mão.

A crueza desta descrição se acentua quando sabemos que nem mesmo a esperança na aquisição deste carro de segunda-mão vem de uma conquista do trabalho, mas sim, da crença na “lógica da loteria”. Pois, “sabiam que a bola é redonda, e que tanto pára na algibeira do pobre como no cofre do rico, a questão estava em arriscar.”²⁰⁹

Neste momento da narrativa é impossível não evocar o conto de Borges “La Loteria en Babilonia”, onde a imagem do Estado como jogador (trapaceador) é delineada. Neste conto, Borges descreve o Estado como uma organização que manipula e determina a vida dos sujeitos através da ilusão de sorteios periódicos.

Imaginemos un primer sorteo, que dicta la muerte de un hombre. Para su cumplimiento se procede a un otro sorteo, que propone (digamos) nueve ejecutores posibles. De esos ejecutores, cuatro pueden iniciar un tercer sorteo que dirá el nombre del verdugo, dos pueden reemplazar la orden adversa por una orden feliz (el encuentro de un tesoro, digamos), otro exacerbará la muerte (es decir la hará infame o la enriquecerá de torturas), otros pueden (...) porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares²¹⁰.

²⁰⁹ José Cardoso Pires, ‘Nós, aqui por entre o fumo’, In: *O Burro-em-pé*, p.64

²¹⁰ Jorge Luis Borges, “La Loteria em Babilonia”, *Obras Completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. p.459-460

Neste texto, onde encontramos ecos do livro V d'A *República de Platão*, o destino deliberado pelo Estado, transfigurado em loteria, enfatiza justamente a não-ação dos sujeitos. Voltemos ao texto de Cardoso Pires. O conto torna-se paradigmático dos anos de ditadura salazarista, cuja forja de chumbo gera uma desconfiança no poder das palavras²¹¹. É aqui que fica mais claro o importante papel que o escritor pode e deve exercer numa sociedade. Ele deve, de antemão, desconfiar. Esta atitude vem sintetizada, nas palavras do próprio Cardoso Pires, em entrevista ao **Jornal Leia**:

Eu ponho sempre em dúvida o que eu escrevo...
É como duvidar da imagem dum país. O meu livro
pretende que a pessoa diga: “Em que país eu estou”?²¹²

O “Estado de Mentira”, característico da Ditadura Salazarista, se distingue, segundo Cardoso Pires, pelo empenho na fabricação de uma verdade, como por exemplo, o esforço permanente do salazarismo “em fazer da censura uma sintaxe do pensamento coletivo”, criando com isso “formas de mentalidade adaptadas ao poder.”²¹³ Se pensarmos que são as palavras a matéria-prima básica do escritor, e que elas são mais que simples palavras, esta manipulação torna-se ainda mais inescrupulosa. Nas palavras do crítico Eduardo Prado Coelho:

A nós, portugueses, compete uma análise muito cuidada de toda a linguagem que durante anos nos esmagou. Porque muito para além daquilo que o fascismo foi como realidade quotidiana (da cinza à dor) e para além ainda da base sócio-econômica que o determina, precisamos de considerar o fascismo português como facto de linguagem. Desde a linguagem que a PIDE

²¹¹ Podemos entrever neste conto um diálogo com os versos de Carlos de Oliveira, “Aço na forja dos dicionários / as palavras são feitas de aspreza: / o primeiro vestígio da beleza / é a cólera dos versos necessários”. In: *Mãe Pobre*.

²¹² Citado por Alexandre Montauray, “O Delfim, narrativa de entrelinhas”, In: **Revista Semear 5**, disponível no endereço eletrônico http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem_19.html

²¹³ José Cardoso Pires, “Técnica do Golpe de Censura”, In: *E Agora, José?*, p.163

controlava, vigiava telefonicamente, interceptava na correspondência, recolhia em denúncias e relatórios, extorquia em interrogatórios desumanos, até a linguagem que cobria a sua prática com palavras de bem comum, utilidade pública e prestimosa actividade. (...) temos necessidade de analisar a linguagem que nos intoxicou.²¹⁴

Já a retomada de Kafka no conto “As Baratas, do seu último livro de contos *A República dos Corvos*, é paradigmática desta guinada teórica que Cardoso Pires efetuou após a Revolução. Carlos Fuentes, em seu livro *Este é meu credo*, ao analisar a obra de Kafka, afirmou:

Se Franz Kafka deu um rosto aos horrores do século XX, é possível que também seja o profeta do poder do século XXI. Aquele se fez visível, demasiado visível, nos Auschwitz de Hitler e no Gulag de Stalin. Hoje, o poder aprendeu maneiras de se fazer invisível, contando mais do que nunca com que a própria vítima outorgue poder ao poder²¹⁵.

Cardoso Pires compreendeu a escrita de Kafka e a encenou em “As Baratas”. Neste texto, não apenas *A Metamorfose* (como nos faz crer imediatamente), mas todo o corpo textual kafkaniano e o próprio Kafka, são postos em cena, evidenciando uma leitura que não almeja encontrar um sentido único, mas busca suscitar reações nos leitores. Talvez um dos grandes legados de Kafka (na Literatura) e de Foucault (no campo da filosofia) tenha sido a possibilidade aberta pelas suas obras, de reconfigurar antigas conexões, estabelecendo novas configurações para uma série de eventos que já conhecemos. É neste sentido que aprendemos com Kafka, com Foucault e também com Cardoso Pires, que mais vale criarmos novas redes de inteligibilidade de

²¹⁴ Eduardo Prado Coelho, “Aplicar Barthes”, In: Roland Barthes, *O prazer do texto*, Lisboa: Edições 70, 1974. p, 13

²¹⁵ Carlos Fuentes, *Este é meu credo*, Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p.147

determinada questão, do que aumentarmos continuamente nossas questões. Durval Muniz, em seu texto “No castelo da história só há processos e metamorfoses, sem veredicto final”, afirma que “os livros de kafka descrevem a aventura de uma pesquisa, de uma investigação”²¹⁶. Todavia vale lembrar que, por trás de toda a escrita de Kafka há uma indicação da desproporção existente entre o poder real e o relato do poder, evidenciando a eficácia do poder em criar e legitimar sua própria ficção.

No conto de Cardoso Pires, o engenheiro de minas Franz K, fugindo da ira do Führer, é capturado pela PIDE, e designado a dirigir uma mina de volfrâmio, localizada em Castro Alvor. O ano era 1942, ou seja em plena segunda guerra mundial, e a exploração e comercialização do volfrâmio, peça chave da fabricação de artilharia de guerra, assegurava a Salazar (e a Portugal) a cômoda situação de “neutralidade activa”. Assim, convocando a força narrativa de Kafka, algumas imagens de Faulkner (em especial do seu *Santuário*), e a sua própria leitura do papel que Portugal desempenhou na segunda guerra, Cardoso Pires cria uma história que expõe as conseqüências nefastas das disputas pelo poder e suas conseqüências individuais.

Maria Luiza Scher, em sua tese de doutorado sobre a obra de Cardoso Pires, enfatiza a idéia de um percurso ficcional na obra do autor todo ele assente na discussão das relações de poder. De fato isto ocorre. Ao vincular esta discussão sobre o poder com as questões específicas do fazer literário, o que percebemos é que Cardoso Pires ao fazer a sua escolha pela Literatura o fez consciente de suas possibilidades e metas, pois, “a Literatura discute os mesmos problemas que discute a sociedade, mas de outra maneira, e essa outra maneira é a chave de tudo”²¹⁷. Esta chave de leitura proposta por Piglia e subscrita por Cardoso Pires funcionará como o eixo a partir do qual as leituras do próximo capítulo serão organizadas.

É que a Literatura tem como vocação primeira evidenciar as mil e uma possibilidades de leitura de um mesmo fato. Susan Sontag em discurso proferido quando do recebimento do prêmio Jerusalém, afirma:

²¹⁶ Durval Muniz, “No castelo da história só há processos e metamorfoses, sem veredicto final”, In: *Kafka, Foucault: sem medos*, coord. Edson Passetti. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p. 14

²¹⁷ Ricardo Piglia, *Formas Breves*, p.58.

Se a literatura em si, esse grande projeto que foi conduzido (até onde podemos abarcar) ao longo de três milênios, corporifica uma sabedoria – e eu creio que sim e que isso constitui o cerne da relevância que atribuímos à literatura -, é por ela demonstrar a natureza múltipla de nossos destinos privados e comuns. A literatura vai nos lembrar que pode haver contradições, às vezes conflitos irreduzíveis, entre os valores que mais prezamos. (Eis o significado de “tragédia”.) Ela vai nos lembrar do “também” e do “algo mais”.²¹⁸

É neste sentido que podemos entender o porquê de sempre a Literatura ser posta como alvo dos regimes ditatoriais. O escritor peruano Mario Vargas Llosa, em um pequeno livro intitulado *Cartas a um jovem escritor: toda vida merece um livro*, nos fala um pouco deste confronto entre a Literatura e a Ditadura. São suas as palavras;

A ficção é uma mentira que encobre uma verdade profunda: ela é a vida que não foi, a que os homens e mulheres de determinada época quiseram levar e não levaram, precisando, por isso, inventá-la. Ela não é o retrato da história, mas a sua contracapa ou reverso, o que não aconteceu e, precisamente por isso, precisou ser criado pela imaginação e pelas palavras...²¹⁹

²¹⁸ Susan Sontag, “A consciência das palavras. Discurso ao receber o prêmio Jerusalém”, In: *Ao mesmo tempo: ensaios e discursos*. São Paulo: Cia das Letras, 2008. p, 164

²¹⁹ Mario Vargas Llosa, *Cartas a um jovem escritor: toda vida merece um livro*, Rio de Janeiro: Elsevier, 2006. p,9.