

TUDO É HISTÓRIA: CARDOSO PIRES E A LENTE INTROMETIDA

EVERYTHING IS HISTORY: CARDOSO PIRES AND THE INTRUSIVE LENS

Maria de Fátima Marinho

CITCEM/ Universidade do Porto

fmarinho@letras.up.pt

<https://orcid.org/0000-0002-0680-0573>

ABSTRACT

In this short study, we will try to establish a typology that recognises how Cardoso Pires uses history, past and present, and how it interferes with the narrative, conditioning it explicitly. We have divided the study into four parts, which aim to account for this discursive subtlety: historical theatre? / Satire of the past in Alice mode; present history, intrusive, conditioning the discourse; detective story with history in the background; history glimpsed through an augmentative lens. He is not the author of novels or historical plays as such. However, history is very present in all his works, an intrusive history, which is there, which intrudes on discourses, makes them vulnerable and puts pressure on the characters, without them realising how much they are indebted to the environment and external circumstances that surround them.

Keywords: Cardoso Pires, History, theatre, novel, unstable characters

RESUMO

Neste pequeno estudo, iremos tentar estabelecer uma tipologia que dê conta do modo como Cardoso Pires se serve da História, passada e presente, e como ela interfere com o desenrolar narrativo, condicionando-o mais ou menos explicitamente.

Dividimos o estudo em quatro partes, que pretendem dar conta dessa subtilidade discursiva: teatro histórico? / sátira do passado em modo de Alice; história

presente, intrusiva, condicionadora do discurso; policial com a história ao fundo; história vislumbrada com uma lente aumentativa. Ele não é autor de romances ou de peças históricas propriamente ditas. No entanto, a História está bem presente em todas as suas obras, uma história intrusiva, que está lá, que se intromete nos discursos, os torna vulneráveis e pressiona as personagens, sem elas se aperceberem do quanto são devedoras do meio e das circunstâncias externas que as rodeiam.

Palavras-chave: Cardoso Pires, História, teatro, romance, personagens instáveis

INTRODUÇÃO

As relações entre a literatura e a História sempre se pautaram por uma ambiguidade que se vale de máscaras sucessivas que escondem e descobrem as afinidades que as unem e as diferenças que as separam. Já antes do século XIX e, apesar de não haver ainda consciência da distância entre passado e presente, faltando o sentido de anacronismo fundamental (Burke, 1969: 1), que existe entre as mentalidades e as atitudes de seres pertencentes a épocas diferentes, havia a tentação de recriar o passado ou o período a que reportava a ação. Vários são os exemplos (Marinho, 2005: 43-63) que poderemos encontrar e facilmente compreenderemos o enviesamento do discurso na maioria dos casos, pretendendo enaltecer ou denegrir determinados factos. Será, contudo, no início de oitocentos, depois das convulsões provocadas pela Revolução Francesa e pela política expansionista de Napoleão, que, um pouco por toda a Europa, os intelectuais sentiram a necessidade de legitimar nações que se viam ameaçadas na sua integridade e no seu prestígio (Marinho, 1999). A inegável moda do romance ou do drama históricos, as tentativas de reconstituição de um passado, nem sempre inquestionavelmente verdadeiro ou, até, verosímil, teve consequências pedagógicas e sociais. O público leitor do início do século XIX provinha de uma burguesia rapidamente emancipada,

com crescente poder económico, mas com um défice assinalável de cultura. Os salões literários de setecentos, bem como os outeiros conventuais, não tiveram eco nessa população que granjeou um bem-estar financeiro, que não foi acompanhado por igual aumento de conhecimentos ou de interesse por uma herança imaterial não imediatamente visível ou com mais-valias facilmente detetadas. Os intelectuais preocuparam-se, então, em ensinar, sem incorrerem no risco de parecer demasiado didáticos ou de se limitarem a narrar os factos neutra e objetivamente. Se considerarmos que é também nesta altura que se assiste ao aparecimento de uma história científica, isto é, de uma história que se apoia em documentos, e não em lendas e credices, parece que o terreno será favorável para uma literatura, traduzida em romances e em peças de teatro que irão reconstituir momentos significativos do passado, dourando-os com uma história amorosa que atrairá a atenção do leitor e lhe despertará o interesse. Seriam assim atingidos dois objetivos: ensinar a História, que lá está em adereços exteriores como topografias de cidades, vestuários ou hábitos gastronómicos, e narrar um enredo amoroso, que pouco terá que ver com a época recuada em que se movimentam as personagens. Será a falha de Herculano, Garrett, Camilo e muitos outros.

Este género (ou subgénero) terá, teoricamente, de obedecer a determinadas regras, que foram sendo compiladas por vários estudiosos (Marinho, 1999: 11-14) e que pressupõem a existência de uma distância histórica suficiente (40-60 anos, duas gerações) e a definição rigorosa de *topoi* da data e do lugar, para não deixar margem a quaisquer dúvidas. Qualquer leitor de romances históricos oitocentistas sabe destas condicionantes e permanece numa zona de conforto, que o deixa tranquilo e com o seu horizonte de expectativas preenchido e apaziguado. Não deve haver lugar a sobressaltos ou a estranhezas que só o século XX irá explorar, deslocando, transgressiva e subversivamente, as pacíficas coordenadas oitocentistas para patamares que

destroem os saberes adquiridos acriticamente e provenientes de leituras de textos produzidos, na sua grande maioria, por actantes dos discursos de poder, numa visão maniqueísta de um mundo a preto a branco.

E não faltam exemplos de textos que são descentrados em relação a qualquer imagem ou conceito tradicional. Podemos enumerar, entre outros, autores como Saramago, Agustina Bessa-Luís, Mário Cláudio ou Helder Macedo. Não é aqui o momento de analisar os seus romances, mas aceitemos que eles revolucionam as certezas históricas e propõem leituras desconcertantes, destruidoras de crenças adquiridas, mas epistemologicamente muito criativas.

Se nos cingirmos agora à obra de José Cardoso Pires, objeto primeiro do nosso estudo, e se quisermos analisar a sua relação com a História, teremos de abdicar da maior parte dos conceitos enunciados. Como veremos, a sua relação com a História assume diversos cambiantes, que analisaremos em várias das suas obras e que nos obriga a reequacionar definições esgotadas. É o próprio Cardos Pires quem, a propósito de uma pergunta de Artur Portela (numa entrevista a ele concedida), responde:

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

— Sim, em sentido lato, há uma vertente histórica na *Balada* e, a meu ver, ainda mais acentuada na peça *O Render dos Heróis*. Mas, tomando a sua referência à *Balada*, o que eu procurei a todo o custo nesse livro foi não o aproximar nem de longe do romance histórico. Tudo menos isso. (Pires, 1991: 54-55)

Oportunamente, analisaremos as relações da obra citada com a História e como esta se intromete no fazer narrativo, sem, de forma alguma, se tratar de um romance histórico, na aceção consagrada.

O autor tem consciência dessa inevitabilidade quando escreve «História, mundo existencial, discurso, tudo se configura na definição de uma identidade, quer a gente queira quer não» (Pires, 1991: 50). E a identidade revela-se fundamental para a construção de um enredo que deixa pontas soltas, que convoca personagens indecisas, problemáticas, que escondem e desvendam os atos, atitudes e motivações. Será esta História, por vezes, passada, por vezes, presente, intrometendo-se no quotidiano das personagens, que vamos descobrir na obra de Cardoso Pires, compreendendo que ela se revela de formas diferentes, que marcam o modo como se insere num discurso que dela não consegue prescindir:

A História é como os sonhos para Freud. Reconstrói-se depois de vivida em tempo e em lugar definidos. O diagnóstico duma experiência coletiva utiliza cadastros e referências que, na análise do fenómeno ultrapassado, são as chaves que mais exemplarmente sublinham as relações da atualidade. Quer isto dizer que em todo o levantamento científico do passado existe o presente histórico a presidir, e que todo o juízo definitivo é potencialmente um passo de revisão. (Pires, 1976: 50)

Será com base nesta espécie de definição que iremos tentar estabelecer uma tipologia que dê conta do modo como o autor se serve da História, passada e presente, e como ela interfere com o desenrolar narrativo, condicionando-o mais ou menos explicitamente. Para um estudo pormenorizado da obra de Cardoso Pires, remetemos para os ensaios de Maria Lúcia Lepecki (1977) e Petar Petrov (2000).

Dividimos o estudo em quatro partes, que pretendem dar conta dessa subtilidade discursiva: teatro histórico? / sátira do passado em modo de Alice; história presente, intrusiva, condicionadora do discurso; policial com a história ao fundo; história vislumbrada com uma lente aumentativa.

1. TEATRO HISTÓRICO? / SÁTIRA DO PASSADO EM MODO DE ALICE

De um ponto de vista simplista, *O Render dos Heróis* (1960) poderia ser considerado teatro histórico, no sentido comum: o episódio apresentado reporta-se à revolta da Maria da Fonte em meados de oitocentos. Aliás, as precisões apostas no final (Pires, 1978: 254) servem para criar a veracidade desejada. No entanto, a ausência no início do *topos* da data (apesar de referências explícitas ao longo do texto, em didascálias: «Segunda parte que se prolonga até aos fins de maio de mesmo ano de 1846», Pires, 1978: 99; «Terceira parte que termina aproximadamente em 22, 23 de Agosto deste mesmo ano de 1846», Pires, 1978: 165), havendo apenas indicações vagas, «Na noite de quinze para dezasseis de Abril um povo dos confins do Alto Minho (...)» (Pires, 1978: 11) ou «Primeira parte que se passa entre 28 e 30 de abril (...)» (Pires 1978: 15), impedem uma precisão que o teatro histórico *stricto sensu* exigia. Claro que as didascálias presentes no início das partes seguintes, bem como as referências concretas à Maria da Fonte, inimiga dos Cabrais, permitem situar, sem dúvida, a cena no tempo e lugar desejados. Ao longo da obra surgem vários elementos que, ao descreverem a revolta, fazem sobressair aspetos que poderão servir de ligações ao presente do autor, como era também comum nos romances e dramas históricos de oitocentos. É visível na peça a importância das mulheres («O mulheredo chegava e sobrava. Só os berros deitavam tudo abaixo. Eram morras aos senhores dons Cabrais, morras à Rainha (...)», Pires, 1978: 34) e do povo («Este povo anda desvairado», Pires, 1978: 171-172), tal como alusões concretas aos Cabrais, a Saldanha e a um falso D. Miguel (facto verídico à época). As divisões familiares, patentes na discórdia entre Maria Ricarda, apaixonada por um liberal, e o pai, defensor das forças conservadoras, as referências aos guerrilheiros, à maçonaria, às armas artesanais e às deserções, dão o tom de veracidade histórica, indispensável neste tipo de textos.

A consciência, porém, de que «A História [se] faz em Lisboa» (Pires, 1978: 60) e de que os heróis são voláteis e todos os dias mudam, leva a um ceticismo, que facilmente, poderá tender para o grotesco, criando um efeito de distanciação, devedor das técnicas de Brecht, que ajudará a favorecer o espírito crítico do espectador, impedindo-o de criar uma identificação primária com os atores/personagens, bem como a relativização do conceito de herói: «É isto ser herói?» (Pires, 1978: 220), interroga-se o falso cego.

O grotesco, de que falámos no parágrafo anterior, e que é explicitamente referido no «Final», «Apoteose Grotesca» (Pires, 1978: 231), vem sendo indiciado ao longo do texto, através de vários detalhes que chamam a atenção desde o início. Nomes de soldados como Sargentanas e Matamundos, o cego, que afinal não é cego, o tom chocarreiro e bufão («Dê vinho à tropa enquanto os heróis não chegam. (...) E a história todos os dias muda de heróis.», Pires, 1978: 61; «Vivam os barões a quinze por cento!», Pires 1978: 63) e, no Final, as vozes off e os letrados, que ajudam a criar o tal efeito de distanciação de Brecht, impedindo a identificação plena com a plateia.

Será que a designação de teatro histórico é totalmente correta? Não nos parece. Há vários elementos que chocam com os ingredientes tradicionais, que fazem perigar a seriedade pretendida numa reconstituição de intenções assumidamente didáticas. *O Render dos Heróis* não pretende ensinar, antes despertar o espírito crítico do espectador que se depara com episódios facilmente reconhecíveis, mas que ultrapassam a sua dimensão estritamente histórica para, através do tom irreverente e grotesco, apontar para outras dimensões mais próximas do presente, onde se reconhecem os aspetos mascarados da repressão e da injustiça.

Muito diferente, mas ainda na linha de uma pretensa reconstituição histórica, embora com uma distância temporal inferior ao comumente aceite, destaca-se *Dinossauro Excelentíssimo* (1972),

«libelo alegórico contra o despotismo, o obscurantismo e a violência de um poder insidioso e onnipresente», como o caracteriza Carlos Reis, no prefácio à edição de 2016 (Reis, 2016: 12). Este livro é uma sátira, sob a aparência de uma fábula contada a uma criança, a Ritinha, que, tal como Alice, na obra de Lewis, é convidada a penetrar num mundo alternativo, de onde será difícil sair. O tom aparentemente didático («Toma nota, Ritinha», Pires 2016: 34; «Mas há processos menos simples e muito mais eficazes, se há», Pires, 2016: 61; «Fui claro, Ritinha?», Pires, 2016: 111; «mas lê o resto, que já vais ver onde quero chegar.», Pires, 2016: 125), aliado ao código popular e a uma ironia mordaz e certa, fazem deste texto um modelo de discurso irónico. Os pactos assumidos por Cardoso Pires acentuam o caráter satírico e a definição de uma figura como Salazar que tem características caricaturais que lhe retiram qualquer dignidade e o reduzem a um títere, protagonista de uma história, cujos ingredientes parecem resumir-se a um episódio no Reino dos Mexilhões. Aliás, o uso de designações de animais (dinossauro, mexilhões) inscreve-se na tradição das fábulas, tal como acontecerá em *A República dos Corvos*, e aponta para um universo onírico (tal como o de Alice, em *Alice's Adventures in Wonderland*), mas altamente significativo.

Frases como «E um belo dia...» (Pires, 2016: 29) ou as profecias da madrinha, que o adivinha «um perfeito missionário» (Pires, 2016: 27), ao contrário do padre que lhe vaticina um futuro nas Leis, assemelham-se ao *incipit* tradicional de perfeito equilíbrio e aos ditames emanados de fadas madrinhas em contos populares como *A Bela Adormecida*, que vêm quebrar esse equilíbrio tão digno de um *locus amœnus*.

A ironia presente desde o início, bem visível na paródia das praças universitárias e na receção aos caloiros, continua na teimosia de Salazar em ir de burro para a cidade dos doutores e nos acontecimentos que terão lugar a seguir. A invasão dos Dê-erres (facilmente

identificáveis como Drs) significa ainda esse ambiente claustrofóbico e atávico:

Eram os guerreiros do interior, filhos de montanheses, que avançavam, friamente treinados pelos mestres da cidade dos doutores. Tinham cercado primeiro a capital, mascarados de juízes, mangas-de-alpaca, meninos de coro e curadores dos pobres; infiltraram-se nas secretarias, ocupavam pontos estratégicos – e às duas por três, a eles, a eles, que é uma pressa, caíram em cima dos mexilhões, brandindo canudos de bacharéis. (Pires, 2016: 48 e 51)

A aclamação como Imperador decorre de uma análise sarcástica da atuação do dinossauro (isto é, de Salazar) na Universidade:

Sem perder tempo o pequeno aldeão atirou-se aos livros para aprender a tal maneira de pensar e de fazer frases que o havia de tornar célebre entre os doutores. Seria uma língua difícil a dele, mas muito útil porque só a entenderiam os mestres e os defuntos – o quanto basta. Estudou, queimou as pestanas, amareleceu. (...)

Era muito provável que andasse ali génio de primeiríssima.

De modo que foi chamado para imperador. (Pires, 2016: 42)

A ironia presente em toda a passagem, significando a nível de estrutura profunda a paródia aos discursos e à linguagem de Salazar, revela-se no valor ou sentido que é dado às palavras e na arte de as «torturar». Há até uma passagem que se intitula «A CÂMARA DE TORTURAR PALAVRAS» (Pires, 2016: 61-62), «onde verbos e substantivos, cedilhas e restante população dos dicionários sofreriam tratamentos em último grau» (Pires, 2016: 61). A censura, aqui representada, e mais adiante, implicada na palavra «ORDEM!» (Pires, 2016: 99) está subjacente a todo o discurso, a que, aliás, as ilustrações de João Abel

Manta, conferem uma visualização interdependente do discurso, sempre escondido com a capa de uma história alegórica, que joga com a figura de um dinossauro, cuja construção se serve de todos os mitos que presidem à representação de Salazar: pobreza, origem humilde, trabalhador incansável, sem contacto com a população («Poucos, raríssimos cidadãos podiam entrar na torrezinha modesta onde ele se tinha fechado a sete chaves, todas de segredo e cada qual com o seu nome», Pires, 2016: 77).

Com o lema de «Saber & Autoridade» (Pires, 2016: 24), se decreta que «o riso seria a máscara do desdém, o falar a capa dos ignorantes e a alegria o fumo da inconsciência» (Pires 2016: 51), fazendo-se a apologia da pobreza, da mediania, bem patente em algumas canções aclamadas pelo regime como «Uma Casa Portuguesa», cantada por Amália Rodrigues.

Valendo-se desta sátira alegórica, Cardoso Pires fala da História, de Salazar, desdobra os mitos que se construíram à volta da sua figura e acentua as características da solidão voluntária (dele e do país), dos discursos propositadamente insignificantes.

As referências a Goa e à sua tomada pela União Indiana é bem significativa da dupla leitura que percorre toda a obra: o material histórico e a sua ocultação através de máscaras sucessivas cuja leitura se torna clara e inequívoca:

Foi assim: enfeitiçados pela malvada cobiça, os ditos bárbaros desembarcaram na ilha com zagaias peçonhentas, urros e dentadas e não deixaram pedra sobre pedra. Conquistaram-na à bruta e sem mais aquelas. Apanhados de surpresa, os dê-erres pularam como mil diabos mas os invasores, insensíveis por natureza, instalaram-se com armas, bagagens e religião (?) e Deus te salve, bela ilha, que te escapaste para nunca mais. (Pires, 2016: 70)

Salazar prescinde dos homens e «voltou-se ato contínuo para a História» (Pires, 2016: 90), ostentando a sua opção por uma multidão artificial, trazida do interior com o único intuito de aplaudir. A simbólica queda do ditador está, mais uma vez, condicionada por estratégias de camuflagem e de preservação eterna: «Em todo o caso, por medo ou por dedicação os conselheiros resolveram que a imagem final não seria a do Dinossauro ermitão mas a do Imperador conforme a estátua.» (Pires, 2016: 103). E surge a técnica do espelho, o espelho que devolve a imagem enganadora, que substitui a degradação física: «espelhos especiais que corrigiam a imagem do Doutor Dinossauro, representando-o em imperador novo e de acordo com o modelo oficial.» (Pires, 2016: 105). É o espelho que reflete a eterna juventude, espelho que se aproxima perigosamente do conto popular ao evocar indiretamente, parodiando-a, a questão posta pela madrasta no conto *Branca de Neve*:

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.
(Pires, 2016: 105).

Imortalidade fingida, fabricada, instaurando a confusão entre o homem e a estátua, efígie eterna, que se autodestrói: «Foi nesse momento que, pavor dos pavores, a estátua se inclinou para ele, quase gentilmente, num segredo, a lenta oscilação de um centímetro, dois centímetros, e depois de uma hesitação, desabou-lhe em cima.» (Pires, 2016: 114).

Ficará a máscara do espelho, da estátua. A máscara mortuária, jamais ressuscitada.

Muito diferentes, as duas obras estudadas remetem para passados (mais ou menos próximos), que, tal como já acontecia nos romances de oitocentos, contêm recados para o presente. *O Dinossauro Excelentíssimo* é um caso exemplar de recriação do passado (em 1972, ainda muito próximo), transfigurando-o numa sátira impecável sobre uma figura pública, imediatamente identificada: até temos os *topoi* da data e lugar, mesmo se dispersos no desenrolar discursivo.

2. HISTÓRIA PRESENTE, INTRUSIVA, CONDICIONADORA DO DISCURSO

«A História exerce um enorme peso sobre nós» (Pires, 1987: 130), diz uma das personagens de *Alexandra Alpha*. Nas obras agora estudadas, *O Anjo Acorado* (1958), *O Hóspede de Job* (1963), *Corpo-Delito na sala de espelhos* (1980) e *Alexandra Alpha* (1987), lidamos com o presente histórico das personagens, que é *grosso modo* também o da escrita. A história intromete-se, condiciona a atuação das personagens, mas estas mantêm-se, de certa forma com intervenções indiretas, alheias, por vezes, aos pressupostos em jogo, tal como os monges da epígrafe de *O Anjo Acorado*, que, estando a cidade sitiada, eles «continuavam em discussão acesa sobre qual seria o sexo dos anjos...» (Pires, 1980b: 71).

Fixada a data (abril de 1957), encontramos, neste romance três grupos que contracenarão e que darão azo a todo o desenrolar discursivo: os ocupantes de um carro (uma rapariga e um homem um pouco mais velho, da mocidade de 45); um miúdo do povo que lhes tenta vender uma renda feita pela irmã; um velho que caça um perdigoto, que contrasta com o mero que o homem apanha na pesca submarina. Será o confronto entre estes três grupos que definirá a sociedade em que se desenrolam os factos.

O casal, ocupante do carro, pertence a uma burguesia despreocupada e tem dificuldade em entender o mundo do miúdo e do velho. A insistência da criança na venda da renda e o desinteresse do casal, que lhe dá uma moeda, mas não quer o produto, mostram as inequívocas desigualdades e o ambiente existente. Guida (a jovem) espera enquanto o companheiro foi fazer pesca submarina e o início do capítulo com a adversativa, «Mas agora o homem andava por baixo das vagas, no ventre do mar.» (Pires, 1980b: 119), marca uma certa distância, afastamento, entre ele e a jovem, criando ainda uma outra rutura (para além das já existentes entre o casal, o miúdo das rendas e o velho), esta agora entre os dois ocupantes do carro, o que será ainda indício da classe social a que ambos pertencem e de um certo desinteresse mútuo. Assim como o miúdo tenta vender a renda confeccionada pela irmã, um velho tenta apanhar um perdigoto, que lhe serviria de refeição. O perdigoto contrasta com o mero, tal como o proprietário do carro contrasta com o velho. Este, depois de capturado o perdigoto, vende-o aos ocupantes do carro; Guida liberta-o e o velho volta a apanhá-lo para o comer. A discrepância de interesses acentua a diferença social, tal como no caso da renda, que a irmã do miúdo se esforça por acabar e que eles desprezam, arrancando sem a levar:

Entrara de rompante na aldeia. A meio da rua saltou-lhes o garoto dessa tarde, a acenar com o embrulho da renda. Nem afrouxaram. Da janela, a Ernestina [a irmã], e da porta, a mãe, ambas viram o pequeno espalmar-se por inteiro contra a parede para não ficar esmagado. (...)

Dentro de casa, encostada ao rolo de bilros, Ernestina apertava a renda nos dedos. Chorava em silêncio. (Pires, 1980b: 184-185)

A indiferença, as distâncias emotivas e psicológicas sublinham o abismo social e refletem a História coeva, o jogo entre as classes, as gerações, plasmados na figura do anjo estático, preso, «à espera

da revelação» (Pires, 1980b: 104), torturado, impotente. E o homem observa Guida, esse anjo, que ele sente não ter redenção. Ele apenas «Via sons, se assim se pode dizer, saindo duma imagem torturada. (...) Guida falava, falava, falava.» (Pires, 1980b: 156). Desilusão (política, sentimental), solidão, medo («O medo é o ópio do povo...», Pires, 1980b: 127), incertezas, indecisões, retratos de estratos sociais bem identificados:

No automóvel, a caminho de Lisboa:

“Que faz você amanhã?”

“Não sei. E você?!”

O carro mordida a estrada, aos uivos nas curvas.

(Pires 1980b: 185)

De cariz um pouco diferente, em *O Hóspede de Job* (1963), Cardoso Pires assume que ele deve ser lido

apesar das sucessivas correções 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. (Pires, 1974: 195)

Esta afirmação do próprio autor legitima a leitura que propomos de um enredo em que se movimentam soldados, trabalhadores sazonais ou garotos que brincam com detritos de pólvora. Verifica-se também um clima de repressão e de censura, atualizado na prisão de Floripes, uma rapariga que participara numa manifestação. Apesar de este fundo histórico ser mais intrusivo do que o de *O Anjo Ancorado*, onde o ambiente e os diálogos fazem pressupor essa História velada, quase escondida, neste romance é mais direta a presença

de certos detalhes, que apontam inegavelmente para um momento histórico preciso. A recorrência da presença dos soldados, uma das personagens até tem um filho na tropa, uma manifestação e respetiva consequência, prisões políticas, inscrições como *US Go Home* (Pires, 1974: 178), contribuem para criar esse tal ambiente onde a História se intromete:

Na véspera, as mulheres tinham marchado sobre a Vila e, todas em coro, apresentaram-se na Câmara. Pediam pão para casa, trabalho para os maridos.

“Temos política”, disseram os escriturários à boca pequena. E o sargento Leandro, da G.N.R., caçou a mais nova dos Sotas e trancou-se com ela no posto: “Ora conta, mocinha. Que maluqueira deu agora nos de Cimadas?” (Pires, 1974: 25)

A focalização dos aldeãos acentua o cenário pretendido: sem nunca fazer uma descrição pormenorizada, o narrador deixa entrever o que seria pressentido pelos habitantes da aldeia, obrigando-os a depreender acontecimentos pelos indícios que lhes são fornecidos: «Tudo chega até eles com uma clareza terrível. Leem os sons, decifram os passos como um livro aberto.» (Pires, 1974: 30) De igual modo, a atividade das crianças, ao retirarem restos de pólvora de granadas, presentifica a pobreza circundante, as circunstâncias de penúria e carência. O acidente que vitima João Portela, que andava à caça com Aníbal (o tal que tem o filho soldado), que resulta na amputação de uma perna, reflete também esse meio social pleno de impotência e de resignação. A solução encontrada para combater a deficiência permanente, venda de folhetos em feiras, corresponde à ausência de perspectivas no apoio à doença e à política repressiva e insuficiente do governo.

Muito curiosa é a peça de teatro *Corpo-delito na sala de Espelhos* (1980), com um prefácio de Eduardo Lourenço, onde este acentua a

existência de espelhos sem reflexo, «*um mundo para quem o ritual das aparências era uma questão de vida ou de morte.*» (Lourenço, 1980a: XI), para além da existência da PIDE, «*lugar superlativo de uma representação que pertence à essência da realidade social*» (Lourenço, 1980a: X).

Escrita já depois da revolução de abril de 1974, prevê-se uma interação entre os atores e o público, criando um ambiente que apela a uma certa carnavalização do tema e do seu tratamento. Passada numa secção da Pide, destaca-se o tom neutro, banal, quotidiano nas conversas dos funcionários, incluindo sessões na sala de tortura. Há frequentemente um tom chocarreiro, que leva à carnavalização e à paródia: «Conferências, circunferências, altas maquinações, etcetera e tal...» (Pires, 1980a: 36). A ironia surge em muitas passagens, como na cerimónia de condecoração de Sigla e a didascália reforça esse carácter estranho que destrói a seriedade do tema: «Palmas. O Embaixador, embora sem saber a que ponto se referem os aplausos, agradece.» (Pires, 1980a: 68). A língua dos pps usada por vários funcionários, numa espécie de código paródico («A-pa-cho-po que-pe não-pão», Pires, 1980a: 84) acentua a artificialidade das situações e representa a História estabelecida, declamada sem emoção, como algo imutável e dificilmente destruído. A homenagem fúnebre referida é mais um exemplo desse tom descritivo sem qualquer juízo:

Central da PIDE.

Câmara mortuária improvisada; velada ao corpo do Chefe de Brigada.

Sentada junto da urna, vestido negro, mantilha, rosto de cal, Tralálá reza o terço. De vez em quando levanta-se para contemplar, teatralmente comovida, o morto.

Um pouco afastado, o Fotógrafo acabou de redigir o anúncio necrológico, rodeado de Agentes A e B. (Pires, 1980a: 148)

A teatralização evidente, reforçada pelo advérbio «teatralmente», remete para os tais espelhos sem reflexo de que fala Eduardo Lourenço. Espelhos *contra natura*, que escapam à sua tradicional funcionalidade. Qual será então a importância destes espelhos que se autodestroem numa intencionalidade alucinante?

E se fossem espelhos deformados, e nós sem sabermos? Já pensaste? Espelhos deformados para melhorar, não daqueles que torcem as pessoas. Perfeitamente possível, não julgues que não. Ninguém nos garante que não estejam deformados de propósito, para não iludirem ao contrário... para esconderem o lado monstro. Já pensaste?
(Pires, 1980a: 48).

É nessa contradição que se assiste à Revolução de abril e a um discurso que se contrapõe ao do Estado Novo, várias vezes referido, mesmo se com a neutralidade que o seu aniquilamento pressupõe: «E uma demonstração inolvidável de fé e de patriotismo esta que estamos a viver – aqui, na Praça do Império, donde outrora partiram soldados e navegadores que regaram com o seu sangue as terras por cristianizar.» (Pires, 1980a: 49)

Depois da Revolução, tudo muda e nada muda ao nível das conversas dos funcionários: a mesma banalidade, o mesmo desinteresse, a mesma descentralidade essencial. Esta peça é percorrida pela História, condiciona as personagens, ainda que elas a vislumbrem através de lentes translúcidas, desfocadas e tendenciosas. O título indicia já essa categoria estranha, essa desadequação entre o «corpo-delito», significando uma transgressão e a «sala dos espelhos», espelhos que nada deixam transparecer, que apenas deformam as personagens, a linguagem, os sentimentos, os factos por mais extremos que sejam.

Finalmente, nesta secção estudaremos *Alexandra Alpha* (1987), romance que narra a evolução de certas personagens lisboetas

(e alentejanas), que, de alguma forma, representam tipos ou estereótipos sociais. De tal forma, a mitificação da heroína ameaça transformar-se no real, que em *A República dos Corvos*, no conto «Lulu», o autor escreve: «Duma vez por todas: a nebulosa Rua do Bisonte que eu contei no romance de Alexandra Alpha não se chamava assim e se calhar nunca existiu.» (Pires 1088: 73) e em *Lisboa: Livro de Bordo*, por duas vezes é referida a personagem Sebastião Opus Night (Pires, 1998: 38 e 78), protagonista do citado romance.

O título é desde logo indiciador da personagem e do seu local de trabalho, a empresa Alpha Linn. Esta conjugação condiciona a personagem que só se libertará desse vínculo no final da obra. As atestações de veracidade presentes em vários pontos do romance concorrem para criar o efeito de real tão caro a alguns romancistas, que tratam de temas históricos. Logo antes de começar o romance, é dada uma ficha biográfica da protagonista e ao longo da obra são referidos os papéis e as gravações que ela teria deixado.

Há uma espécie de introdução, explicando um episódio da vida de Alexandra no Rio de Janeiro, onde o seu amante teria sido morto e, em consequência disso, ela adotaria o filho daquele com uma mulher presa por tráfico de droga. A partir daqui todas as cenas se passam em Lisboa, nos anos 60, num meio de esquerda, onde ela e os amigos circulam: Sophia, Maria, Sebastião, Miguel, Nuno, Faquir. Cada um destes amigos tem papéis determinados, que vão evoluindo ao longo da trama e que são também condicionados pela atuação de Alexandra. Paralelamente aos amigos, há a família, numa herdade em Beja, família de direita, tendo o pai combatido em Espanha pelas forças franquistas. O núcleo familiar é composto pela mãe, um tio, um primo gay e fetichista e a empregada. Entre dois mundos, Alexandra vai estruturando o seu quotidiano, onde pairam as forças políticas, significadas por certos acontecimentos marcantes: a apreensão do navio Santa Maria, a visita de Paulo VI a Fátima e o assalto ao Banco

de Portugal. A propaganda salazarista, o estribilho «Angola é nossa», a referência à censura percorrem o romance e estruturam o universo em que se movem Alexandra e os núcleos (amigos e familiares) que a rodeiam.

A presença da Pide («a Pide é que tinha o cutelo para essas burocracias e outras malignidades», Pires, 1987: 92), a polícia na Universidade, o aborto clandestino da namorada de Beto, patrocinado por Alexandra, a referência à União Nacional e aos legionários no funeral do pai desta, bem como a alusão à censura e ao medo (atualizado na recusa em assinar um texto a favor da libertação de uma personagem) são outros tantos elementos que se destinam a caracterizar o Portugal da década de 60. País onde as prostitutas podem dizer impunemente, «“Não posso com pretos. Arrepugnam-me, que hei-de eu fazer?”» (Pires, 1987: 95) e onde se branqueia a colonização portuguesa (como é o caso do Sri-Lanka):

Era bom que ela, Alexandra, não esquecesse que Colombo, antes de ser Colombo, já era a Taprobana de Camões. “Em política as loucuras e as chacinas são acidentes de percurso”, disse ele, “o que conta é o que a colonização deixou de bom. (Pires, 1987: 177-178)

Neste ambiente, onde Alexandra, de estatuto sempre ambíguo, se movimenta, aparecem os mais diversos tipos sociais que ilustram o ambiente e convocam a História, destinada a dar conta desse mundo onde a cultura se vai escondendo por detrás de máscaras mais ou menos transparentes. Camões é convocado na expressão «Tão certa secretária» (Pires, 1987: 225), Ruy Belo contracena com algumas das personagens, e há referências a Carlos de Oliveira, Alves Redol, Aquilino Ribeiro e outros, de modo a estabelecer o nível cultural das personagens que estão em jogo nesse cenário onde vai eclodir a revolução de abril. A queda de Salazar («Alexandra acordou com o tele-

fone a dizer-lhe que o Salazar acabava de cair duma cadeira e estava a bater a bota numa casa de saúde.», Pires, 1987: 100) e correspondente morte, começam a alterar o horizonte histórico presente. A ironia que se revela em muitos detalhes é, aliás, aqui, evidente:

Durante dez meses bem contados, o cadáver do excelentíssimo esperneara numa cama, em debate com o Criador sobre a oportunidade ou não de lhe entregar a alma sem mais delongas e deixar o país aos perdulários. (Pires 1987: 169)

A frase transcrita faz lembrar passagens de *Dinossauro Excelentíssimo* e da sátira e ironia que constituem o cerne dessa obra.

A euforia correspondente ao fim da ditadura, «Liberdade, Liberdade, gritava-se em todas as bocas» (Pires, 1987: 340), saldar-se-á pela alusão aos graffiti, pela ironia, pela designação Thomaz Presidente, pelas referências, nem sempre elogiosas, a Spínola e, até, pela focalização de sinal inverso, contra a revolução, liderada pela família da herdade de Beja:

O que os preocupava era o insulto do televisor, os comícios, ocupações de terras, reforma agrária, e por outro lado o tormento dos honrados que àquela hora sofriam no exílio as perseguições e a ingratidão da pátria (...). (Pires, 1987: 366)

Alexandra move-se entre estes dois mundos (manda Beto estudar na Escócia até decidir o que fazer), continua na empresa Alpha Linn, quando esta é tomada pelos trabalhadores, mas acaba por mudar para outra empresa. Um certo desencanto, representado na frase «a desmemória era a esclerose das revoluções» (Pires, 1987: 442) acentua-se com o desenlace trágico, indiciado por alguns detalhes nas páginas anteriores: o acidente, a morte de Alexandra, o fim.

Romance onde a História está indubitavelmente presente, condicionadora da vida e da atuação das personagens, História intrusiva, garante de uma realidade contemporânea e das incertezas, angústias e desilusões de uma sociedade marcada pela ambiguidade e o desconcerto.

3. POLICIAL COM A HISTÓRIA AO FUNDO

O romance policial começa a ter uma importância significativa a partir de meados do século XIX e atinge o apogeu já em novecentos com os romances de Agatha Christie, George Simenon ou Earl Stanley Gardner (Cf. François, 2021 e Marinho, 2024). Nos últimos anos, assiste-se a uma viragem na conceção de polícia/detetive e na construção das tramas. Esta mudança de paradigma resulta numa humanização do inspetor/polícia, que será bem visível em *Balada da Praia dos Cães*, como teremos ocasião de referir, o que condicionará a pesquisa e o resultado. Nesta divisão, abordaremos dois romances, *O Delfim* (1968) e *Balada da Praia dos Cães* (1982).

Na primeira obra citada, não há sequer qualquer detetive, polícia ou inspetor e a história está como pano de fundo, sem grandes referências diretas. Contudo, há a morte da protagonista, Maria das Mercês, nunca resolvida e a morte do criado, Domingos, também de resolução duvidosa. Ao contrário dos textos anteriores, a História intui-se por pequenos detalhes e é sobretudo a realidade da aldeia, o discurso machista e a névoa que encobre os crimes, contados por muitas vozes, numa polifonia difícil de estabelecer, que acentua o caráter social e politicamente situado num tempo de ditadura e obscurantismo. A definição que Cardoso Pires dá de libertino («O libertino é o enamorado de si próprio», Pires, 1976: 57) e a reflexão que faz sobre a condição feminina ajustam-se à realidade vivida em *O Delfim*. A caracterização do protagonista masculino, designando-o como «infante» contém desde logo o indício da sua condição:

infante, delfim, o eleito, o senhor, com um «marialvismo inconsciente» (Pires, 1976: 180), pleno de marcadores de machismo, com um «exibicionismo machista como adorno e prestígio da estabilidade patriarcal» (Pires, 1976: 196). Será bem nesta linha que o discurso de Tomás Palma Bravo sobre a mulher denuncia esses preconceitos, fruto do ambiente e da História do momento: a mulher que não tem filhos, educada para estar em casa, sem qualquer veleidade intelectual. «Para a cabra e para a mulher, corda curta é o que se quer.» (Pires, 1975: 111).

Neste ambiente, opressivo, desafiador da verdade, porque escondido, muitas vezes referido, mas nunca desvendado, num acumular de versões, que ajudam a perturbar o entendimento e a descoberta, os crimes: as mortes da esposa de Tomás Manuel e do criado. Estes crimes, nunca verdadeiramente desvendados, contados por várias personagens, revelam uma realidade social e política: o domínio de Tomás Manuel, senhor da casa das terras e da povoação, guardado por cães e por um criado que a estes se assemelha, na subserviência e na castração: é maneta. Todo o ambiente concorre para sublinhar essa realidade, desde a saída da Missa, às conversas sobre caça e as mulheres.

Diferente, porque muito mais consentâneo com o policial, com investigação formal e tudo, é *Balada da Praia dos Cães* (1982). A atestação de veracidade, afirmada e recusada, «*Todos são personagens literárias, isto é, dissertadas de figuras reais*» (Pires, 1982: 256), a par de modos de sublinhar a autenticidade dos relatos, dados pelo uso de discursos entre parêntesis retos e curvos, que supostamente seriam transcrições dos autos verídicos, concorrem para criar esse efeito de real tão pretendido. Os oficiais encarregados da investigação, Elias e Otero, nada têm do tradicional detetive, excêntrico, que descobre rapidamente todos os crimes, eles assemelham-se mais às

personagens do brasileiro Rubem Fonseca ou dos policiais/detetives dos atuais romances nórdicos.

A obra começa com a descoberta do cadáver de um desconhecido, que, aos poucos, irá ganhando forma e se descobre ser um major fugido de uma penitenciária onde cumpria pena por delito político. Paralelamente, apresentam-se os seus amigos e/ou cúmplices: um arquiteto, um cabo e uma rapariga, Mena, filha de um homem da situação. O narrador começa por utilizar uma focalização externa, o que faz aumentar a indecisão e o interesse do mistério. A investigação vai decorrendo, Elias e Otero apresentam as fragilidades próprias da profissão e do estatuto social.

A descoberta de que a vítima seria um preso político vem levantar várias hipóteses (como o assassinio político), modificando o caminho da procura e fazendo ligações muito evidentes ao contexto político da época, à História intrusiva na vida das personagens.

A obra toda rodará à volta deste assassinato, com a PJ e a Pide, com desconfianças mútuas e ameaças diretas. A perda da Índia portuguesa, noticiada na rádio, os textos antissalazaristas, a obsessão pelos retratos de Salazar nas repartições públicas, tudo contribuirá para adensar esse clima, por vezes burlesco, a tender para a carnavalização (tal como sucede em outras obras de Cardoso Pires). É a ironia, a paródia de textos literários, a máscara que caracteriza esse discurso que a História pressupõe como ator de determinada época e lugar:

Que está cada vez mais mula-de-enterro, o Diário de Notícias. Cada vez mais correio de mortos. Já não é só, a página das cruces, missas do sétimo dia, Agência Magno e etecetera, é a VELADA AO SOLDADO DESCONHECIDO, Mosteiro da Batalha, é A REVOLTA NA ÍNDIA. Naufrágio de Goa, eterna saudade, é o PRESIDENTE THOMAZ, outro morto. (Pires, 1982: 99)

Idêntica função têm as paródias de textos literários, «Albuquerque, Terribil» (Pires, 1982: 148), clara paródia dos dois últimos versos da estrofe 14 do I Canto de *Os Lusíadas*, ou «aquela Madalena que depois de morta foi santinha» (Pires 1982: 201), tal como Inês «Que depois de ser morta foy Rainha» (estrofe 118 do Canto III) ou, finalmente «onde a terra acaba e o mar começa» (Pires, 1982: 204), inspirada no 3.º verso da estrofe 20 do Canto III. Igualmente, «Vai alta a lua na mansão da Judite» (Pires, 1982: 198) convoca o poema *O Noivado do Sepulcro* de Soares de Passos, «Vai alta a lua! na mansão da morte» (Passos, 1983: 27).

Que funcionalidade terão estas reminiscências escondidas, com significados alterados, banalizados?

Parece-nos que à banalização dos polícias, da investigação e do crime (que culmina com a confissão dos amigos, que explicam a necessidade de eliminar o Major), corresponderá essa apropriação de máscaras literárias facilmente reconhecíveis, mas cujo carácter nobre ou elevado foi destruído.

A História está lá, os Apêndices comprovam-no, como se fazia repetidamente no romance histórico romântico. Está lá, mas não é talvez o mais importante. É o pano de fundo de uma investigação policial, que se desenrola por avanços e recuos, com polícias comuns, sem traços distintivos, num ambiente marcado pela repressão política e pelas desconfianças derivadas de atuações dúbias, como a do advogado Gama e Sá.

4. HISTÓRIA VISLUMBRADA COM UMA LENTE AUMENTATIVA
Finalmente, faremos referência a três antologias de contos, onde se pode verificar a intromissão da História, embora de modo indireto, por simples frases ou factos. Antes de mais, gostaríamos de chamar a atenção para a 3.ª edição de *Histórias de Amor*, que mantém em sombreado os cortes feitos pela censura na edição de 1952. A maior parte

dos cortes reportam-se a conteúdos sensuais/sexuais que fariam perigar a moral pública.

Em «Romance com Data» (Pires, 2008: 141-161), há a referência à prisão de uma mulher; no conto «A Semente Cresce Oculta», *Jogos de Azar* (149-160), também se refere a prisão de um homem e a atuação da Pide; em «Carta a Garcia» (*Jogos de Azar*, 11-30), é a guerra e o desemprego; por fim, em «Estrada 43» (*Jogos de Azar*, 125-138), deparamos com os acidentes de trabalho e a falta de condições laborais.

Por último, queria apenas referir o conto «Celeste & Lãlinha – Por cima de toda a folha», inserido em *O Burro-em-Pé* (121-175). Neste texto, há uma alegoria da história portuguesa, atualizada em frases como «Um português nunca tem medo» (Pires, 1979: 142) e na carnavalização da guerra, ridicularizada ao longo do texto. O traço mais interessante, porém, é a existência de uma boneca preta, a Lãlinha, que Celeste idolatra. Por ser preta, a boneca é mal vista, impedida de entrar nas brincadeiras. Celeste agarra-se a ela como a um talismã e só a avó a entende. Uma boneca loira, que a mãe lhe compra, não pode competir com a outra. A discriminação, bem visível em todo o texto, terá como contraponto a fala de uma personagem («Na América um preto pode ser rico, pobre, o que quiser.» (Pires, 1979: 172) e Celeste, quando vê a boneca definitivamente destruída, acaba por atirá-la ao Tejo, onde ela passa «torres e faróis, e mosteiros e padrões, e navegadores de bronze, heróis de pedra, memórias.» (Pires 1979: 175).

Embora de modo indireto, é ainda a História que lá está, com os preconceitos, o racismo, o atavismo.

CONCLUSÃO

Este estudo, necessariamente lacunar e imperfeito, tentou dar a medida da inserção da História na obra de Cardoso Pires. Ele não é autor de romances ou peças históricas propriamente ditas, como

ulgámos ter demonstrado. No entanto, a História está bem presente em todas as suas obras, uma história intrusiva, que está lá, que se intromete nos discursos, os torna vulneráveis e pressiona as personagens, sem elas se aperceberem do quanto são devedoras do meio e das circunstâncias externas que as rodeiam.

REFERÊNCIAS

- Burke, Peter (1969). *The Renaissance Sense of the Past*. London: Edward Arnold.
- Camões, Luís de (2023). *Os Lusíadas*. Edição Crítica da *princeps* de Rita Marnoto. Genève: Centre International d'Études Portugaises. 2 Vols. [1572].
- Carroll, Lewis (2000). *Alice's Adventures in Wonderland*. A Book Virtual Digital Edition [1865].
- Demange, Camille (1967). *Brecht*. Paris : Seghers. Théâtre de Tous les Temps.
- François, Marion (2021). «Le Détective, un Excentrique très Exposé». *Les Nouveaux Avatars du Roman Policier*. Dir. de Moez Lahmédi e Kamel Feki (pp. 267-282). Paris : Classiques Garnier.
- Lepecki, Maria Lúcia (1977). *José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes Editores.
- Lourenço, Eduardo (1980). “Espelho sem Reflexo”, in José Cardoso Pires (1980a). *Corpo-delito na sala de espelhos*. Prefácio de Eduardo Lourenço (pp. VII-XIII). Lisboa: Moraes Editores.
- Marinho, Maria de Fátima (1999). *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- (2005). *Um Poço sem Fundo – Novas Reflexões sobre Literatura e História*. Porto: Campo das Letras.
- (2024). “O Romance Policial de Rubem Fonseca”, in Arnaldo Saraiva e Francisco Topa (Orgs.). *Cinquenta Anos de Literatura Brasileira na FLUP* (pp. 23-31). Porto: CITCEM.
- Passos, Soares de (1983). *Poesias*. Lisboa: Vega [1855].

- Petrov, Petar (2000). *O Realismo na Obra de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Lisboa: Difel.
- Pires, José Cardoso (1974). *O Hóspede de Job*. Lisboa: Círculo de Leitores [1963].
- (1975). *O Delfim*. Lisboa: Moraes Editores [1968].
- (1976). *Cartilha do Marialva*. Lisboa: Moraes Editores [1960].
- (1978). *O Render dos Heróis*. Lisboa: Moraes Editores [1960].
- (1979). *O burro-em-pé*. Lisboa: Moraes Editores.
- (1980a). *Corpo-delito na sala de espelhos*. Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Moraes Editores.
- (1980b). *O Anjo Ancorado*. Prefácio de Mário Dionísio. Lisboa: Círculo de Leitores [1958].
- (1982). *Balada da Praia dos Cães*. Lisboa: O Jornal.
- (1987). *Alexandra Alpha*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (1988). *A República dos Corvos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (1991). *Cardoso Pires por Cardoso Pires*. Entrevista conduzida por Artur Portela. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (1998). *Lisboa: Livro de bordo – vozes, olhares, memorações*. Lisboa: Expo98/Publicações Dom Quixote [1997].
- (2003). *Jogos de Açar*. Lisboa: Círculo de Leitores [1963].
- (2008). *Histórias de Amor*. Lisboa: Edições Nelson de Matos [1952].
- (2016). *Dinossauro Excelentíssimo*. Ilustrações de João Abel Manta. Prefácio de Carlos Reis. Lisboa: Leya/Livros RTP [1972].
- REIS, Carlos (2016). Prefácio, in José Cardoso Pires, *Dinossauro Excelentíssimo*. Ilustrações de João Abel Manta (pp. 7-13). Lisboa: Leya/Livros RTP [1972].