

## INTRODUÇÃO

1. Em 1977, foi publicado, pela Moraes Editores, um volume com o título algo inusitado *E Agora, José?*, da autoria de José Cardoso Pires. Aquele título, insiste-se, era incomum e talvez pouco comercial, mas justificava-se, não só pela alusão ao conhecido poema homónimo de Carlos Drummond de Andrade, mas também pelo momento histórico e literário em que a coletânea em apreço surgia. Como quem diz (ou dizia): daqui para a frente e sem esquecer o passado próximo, o que fará o escritor?

Expliquemo-nos. Reunindo textos na sua esmagadora maioria anteriores à Revolução de 25 de Abril de 1974, o livro dá lugar, no seu final, a quatro reflexões congradadas pela designação genérica “Parêntese ao novo país”, seguidas, como se fosse um epílogo, pela *coda* interrogativa em que é glosado o poema de Drummond de Andrade. Tudo considerado, *E Agora, José?* pode ser entendido numa dupla condição de balanço e de passagem, de encerramento de um tempo e de abertura para outro. O que bem se compreende, em função das marcas históricas (as das décadas de 60 e 70 e, depois disso, as dos anos seguintes à Revolução) que as análises de Cardoso Pires trazem consigo, bem como pelos temas e pelo tom em que são tratados, antes e depois de 1974.

Em função das razões expostas, custa a aceitar que *E Agora, José?* tenha conhecido escassa fortuna editorial e uma ressonância recetiva que, pela sua debilidade, não está à altura do seu significado socio-literário. De certa forma, a quase omissão que aqui fica mencionada pode sugerir um certo desvanecimento do legado de um grande escritor, o que será tanto mais efetivo (e absurdo) quanto menos forem valorizados textos como “Lá vai o português”, sobre a fotografia

de Eduardo Gageiro, “Memória descritiva”, acerca da composição e da estrutura d’*O Delfim*, ou “Técnica do golpe de censura”, uma expressão que fala por si. Estes e ainda outros mais que podemos ler neste título da bibliografia de Cardoso Pires, caracterizada, no seu conjunto, pela dinâmica de uma produção distribuída por tempos literários, políticos e sociais bem distintos. E também de passagem, para voltarmos a um termo aqui já utilizado e que nada tem de depreciativo, como é óbvio.

2. Quando, em 1968, José Cardoso Pires publicou *O Delfim*, esta que deve ser considerada uma obra capital na história do romance português continuava uma produção assinalada já por uma atitude e por uma escrita com grande significado histórico-literário. Desde os inícios do seu trajeto, Cardoso Pires questionara uma certa retórica neorrealista, atravessada pela militância cultural e ideológica que havia marcado a nossa literatura de ficção desde os anos 40. Em vez disso, em títulos como *Os Caminheiros e Outros Contos* (de 1949), mas sobretudo em *O Anjo Acorado* (1958) e *O Hóspede de Job* (1963), revela-se-nos uma escrita despojada, não raras vezes linear, sem paternalismos ideológicos e convocando uma cultura literária e artística em que o cinema e alguma literatura anglo-saxónica ocupam lugar proeminente. E isto apesar de se reconhecer que a ficção de Cardoso Pires é indissociável de uma atitude de solidariedade para com os humilhados e ofendidos, atitude elaborada sob o signo da exemplaridade proclamada na nota final a *O Hóspede de Job*.

Com *O Delfim*, aquelas tendências confirmaram-se e refinaram-se. Para mais, a história do marialva Tomás Manuel da Palma Bravo apareceu numa década, a dos anos 60, recheada de desafios e de dúvidas, de transformações e de repressões. Curiosamente, no mesmo ano d’*O Delfim*, foi publicado *Bolor*, de Augusto Abelaira, um relato tão singular, no plano propriamente narrativo, como sugestivo e

mesmo inquietante, no plano temático. Cabe dizer, entretanto, que em nenhuma daquelas obras comparecem expressamente (nem tal podia acontecer) os incidentes de um 1968 que, como muitas vezes aconteceu na nossa cultura, chegou a Portugal com atraso, pelos interstícios de uma máquina repressiva que, ainda assim, não conseguia silenciar tudo.

De qualquer forma, tanto *O Delfim*, como *Bolor* modelizam ficcionalmente uma inquietação e uma tensão social que haviam irrompido em vários lugares e modos, em 1968. Noutros termos: apesar de ainda pouco audível, é já desse mítico ano, com os seus discursos e com as suas ruturas, que nos falam Cardoso Pires e Abelaira, pela via de uma linguagem narrativa a vários títulos cronotópica. Como no romance de Cardoso Pires bem se percebe, a guerra colonial, a chaga da emigração, os estertores do salazarismo, os resquícios do marialvismo e do caciquismo eram modelados por uma visão pouco propensa ao esquematismo de análises maniqueístas; na sua linguagem narrativa emergiam o cruzamento de vozes, a desconstrução do tempo, episódicas contradições e a interação de discursos de diversa proveniência (o cinema, a publicidade, o jornalismo, o romance policial). Como se, para Cardoso Pires, fosse impossível encerrar a linguagem num amuralhado gueto estilístico. O próprio romanista falou disso, num texto já aqui mencionado, sublinhando como “a contradição engendra a verdade”, ao que acrescenta dispositivos vários (ubiquidades, anacronismos, argumentos absurdos, etc.) que evidenciam a prevalência da instância do contraditório.<sup>1</sup>

3. O mesmo José Cardoso Pires que em 1968 publicou *O Delfim* escreveu em 1971:

<sup>1</sup> Cf. *E Agora, José?* 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999, p. 146.

Lá vai o português, lá anda. Dobrado ao peso da História, carregando-a de facto, e que remédio – índias, naufrágios, cruzeiros de padrão (as mais pesadas). Labuta a côdea de sol-a-sol e já nem sabe se sonha ou se recorda. Mal nasce deixa de ser criança: fica logo com oito séculos.<sup>2</sup>

O que estas palavras traduzem, para além da circunstancial razão que as motivou (prefaciando o álbum de fotografia *Gente*, de Eduardo Gageiro), é uma atitude ética de empenhamento e de denúncia que supera a linguagem do compromisso, tal como ela fora entendida e praticada pelos neorrealistas. Ao mesmo tempo, aquele português que carrega “índias, naufrágios e cruzeiros de padrão”, esse que “mal nasce (...) fica logo com oito séculos”, anuncia uma entidade que domina a ficção portuguesa dos últimos 20 anos: a História. José Saramago veio a ser, com outros mais, o grande protagonista de uma opção temática que, todavia, no seu caso particular, é inseparável de reminiscências neorrealistas.

Entretanto, a História que encontramos representada por alguns dos nossos mais destacados ficcionistas do final do século XX não é a mesma (nem pelos mesmos motivos, como é óbvio) que o romantismo cultivara. Ela pode deslocar-se, como acontece no caso de Cardoso Pires, para o nosso tempo, visando eventos recentes, porventura mal conhecidos e carecendo da articulação com outros géneros, tanto ficcionais como não ficcionais: *Dinossauro Excelentíssimo* (1972) e sobretudo *Balada da Praia dos Cães* (1982) são dois testemunhos de propensão pós-modernista, confirmando trajetos relevantes da ficção portuguesa do fim do século.

Em *Dinossauro Excelentíssimo* sobrevém o regime da paródia, da representação alegórica e da biografia política (esta muito desvanecida, sob o filtro daquelas), em favor de um retrato caricatural do

<sup>2</sup> *E Agora*, José, ed. cit., p. 19.

ditador Salazar, conjugado com o discurso das artes plásticas. Com efeito, o vigor crítico da demolidora caricatura que Cardoso Pires leva a cabo não dispensa as ilustrações de João Abel Manta. Por sua vez, *Balada da Praia dos Cães* – romance que conheceu um considerável êxito de público – retoma, em conjugação com os protocolos da ficção, um crime político: o assassinato do capitão Almeida Santos pela polícia política de Salazar. Fá-lo, de novo, em conjugação com as estratégias discursivas próprias do relato policial, do relatório e mesmo, a espaços, do discurso de imprensa. O que daí resulta é a lenta, laboriosa e sempre relativizada reconstituição de um trajeto de vida e do seu final trágico, ao ritmo de uma indagação (a do inspetor Elias Santana) em busca de uma verdade sempre fugidia.

Aquilo que *Balada da Praia dos Cães* igualmente mostra, com o timbre de um talento literário na sua madura plenitude, é a capacidade de enunciação de registos discursivos muito variados, culminando uma obra que se diversifica pelo romance, pela crónica, pela alegoria, pelo conto, pelo ensaio e pelo teatro. Outros títulos, além dos anteriormente mencionados, para reiterar a pluralidade de géneros cultivados pelo escritor: a digressão ensaística *Cartilha do Marialva*, de 1960; *O Render dos Heróis* (1960) e *Corpo-Delito na Sala de Espelhos* (1980), traduzindo incursões de Cardoso Pires na linguagem do teatro; de novo o romance, em *Alexandra Alpha* (1987); a crónica de imprensa, nos textos de *A Cavallo no Diabo* (1994); o testemunho autobiográfico, num episódio doloroso relatado em *De Profundis, Valsa Lenta* (1997).

4. Os títulos, as tendências, as dominantes temáticas e a diversidade genológica que em José Cardoso Pires foram, até agora, evocados e brevemente analisados pretendem apenas abrir caminho para o que se segue, neste número da *Revista de Estudos Literários*: a publicação de um dossiê temático consagrado ao escritor. No conjunto de

artigos que o constituem, confirma-se, de várias formas e em diferentes abordagens, a legitimidade de uma permanência: a do magistral autor d'*O Delfim*, como figura central na literatura portuguesa do século XX.

Registe-se desde já e de forma muito sintética aquilo que se lerá nas várias colaborações insertas neste número da *Revista de Estudos Literários*. Os artigos apresentados trazem à tona alguns eixos de leitura que, inevitavelmente, conjugam-se ao analisar a obra cardoseana, nomeadamente: a presença de História, o diálogo da literatura com outros géneros textuais (sobretudo o teatro e o cinema), a paródia como procedimento e a noção de mito.

Em “Tudo é História: Cardoso Pires e a lente intrometida”, Maria de Fátima Marinho busca desvelar, em quatro atos, como a História é uma matéria-prima indispensável para a literatura de Cardoso Pires, desde a sua presença evidente por meio das referências a um passado histórico, até a uma interferência na própria tessitura do discurso e da construção das personagens. A análise atravessa uma vasta bibliografia do escritor e os vários géneros narrativos que explorou, dos textos dramáticos – como *O Render dos Heróis* (1960), às antologias de contos – como *O burro-em-pé* (1979), sem ignorar os decisivos romances – como a *Balada da Praia dos Cães* (1982).

Outro estudo que lê a obra do escritor de modo transversal é o artigo “Formas dramáticas de solidão: a responsabilidade heteronômica do realismo cardoseano”. Guilherme de Souza Lopes propõe a interpretação de três obras do escritor – designadamente *Jogos de Azar* (1963), *O Delfim* (1968) e *Balada da Praia dos Cães* (1982) – a partir da ideia da experiência de deriva – *outrar-se*, para usarmos o termo de Fernando Pessoa – confessada em *De Profundis, Valsa Lenta* (1997). O conflito entre alteridade e autoridade, por sua vez, seria essencial para a reelaboração de um modelo de realismo que

Cardoso Pires propõe, dissonante de certo conceito – talvez datado – de realismo (p. 78).

Na sequência de textos que destacam o carácter de rutura da literatura do autor, “*O Delfim*: a prodigiosa agonia de um mito” enceta uma série de artigos que versam exclusivamente sobre o incontornável romance de 1968 e que mais explicitamente reúne todos os eixos anteriormente referidos. Neste artigo, Teresa Cristina Cerdeira parte de uma bibliografia fundamental, como os ensaios de Maria Lúcia Lepecki, para avançar na leitura sobre os mitos postos em xeque n’*O Delfim*. Do poder, outrora inabalável, da família Palma Bravo à própria estrutura do romance policial e ao processo de enunciação, neste *romance de perdições* (p. 99), tudo se fragmenta e se oculta em meio à névoa da Lagoa da Gafeira.

Ainda sobre esta obra, o artigo “*O Delfim* de José Cardoso Pires ou a literatura como contraponto entre libertinos e marialvas” propõe uma nova leitura sobre a relação entre este romance e o ensaio *Cartilha do Marialva*, na sua versão de 1963. Se a personagem Tomás Manuel da Palma Bravo personifica expressamente o tipo do Marialva, Rui Sousa propõe interpretar a figura do Senhor Escritor como o seu contraponto, sob o signo da libertinagem e os valores de prazer e de pensamento crítico que a ela estão associados (p. 102).

O terceiro trabalho sobre *O Delfim* que se publica é “No palco das representações: o romance dramático e cinematográfico de *O Delfim*”. Michelle Dull Sampaio Beraldo Matter explora uma das dimensões mais privilegiadas nos estudos da obra cardoseana, notadamente a relação da literatura com o cinema e o teatro. Esta análise constrói-se, principalmente, através da análise de recursos discursivos que põem os holofotes no artifício da escrita, destacando o seu carácter metaficcional e obrigando o leitor a “ver as metáforas da subversão também nas opções estruturais do discurso” (p. 152), como também sugere o citado texto de Teresa Cerdeira.

Ao falar da relevância do texto dramático para a obra de José Cardoso Pires, parece devido lembrar também as peças que o autor escreveu. Em “*Corpo-delito na sala de espelhos: personagens (des) mascaradas*”, Ana Paula Arnaut dá continuidade aos vários diálogos entre literatura e história que são centrais no trato das obras de JCP pela via do teatro. A revisitação da peça, que traz para o palco a repressão durante o período ditatorial, parece desnudar um brutal crime que permanece impune após a revolução: o facto de os *Pides* nunca terem respondido adequadamente pelos crimes cometidos. O que talvez passe ao lado para o leitor/ espetador que se concentre demasiado apenas no que está em cena é mostrado pelo espelho: “das palavras de Cardoso Pires ressalta a necessidade de chamar a atenção para o facto de os *Pides* – enquanto corpo de repressão – serem, de facto, o crime, assim se tornando os réus que o processo criminal da peça julga” (p. 178).

Sobre as promessas incumpridas da revolução, lemos também “Assassinar de alegria: o 25 de Abril de *Alexandra Alpha*”. Numa análise que conjuga tendências previamente apontadas em outros textos de Cardoso Pires, Eugenio Lucotti desenha uma genealogia da desilusão que o romance encena. Neles, a circularidade impera, especialmente, como repetição irrefletida de noções de cultura e de identidade que impedem uma revolução que se constitua como superação de certo passado. Assim como Arnaut, Lucotti problematiza a incapacidade coletiva de lidar com certas responsabilidades históricas (p. 186), o que levaria ao não processamento de um trauma social e historicamente partilhado.

A revolução, por sua vez, assumirá outra face no artigo “*Jogos de azer*: um caminho à libertinagem e um passo revolucionário”. No texto de Lucas Pessin, o tema da libertinagem retorna, sobretudo, como elaboração filosófica de uma postura de insubordinação (p. 216) e tal insubordinação, por sua vez, seria o gérmen de uma ati-

tude revolucionária. Com efeito, a libertinagem, na análise de Pessin, é verificada na insubmissão das personagens mulheres de três contos de *Jogos de Açar*. Talvez seja possível deduzir que a estrada que levou à construção da Alexandra Alpha, contemplada no artigo anterior, já vinha sendo pavimentada por outras personagens cardoseanas há mais tempo.

Um eixo temático que ainda não havia sido referido – embora perpassasse várias das obras mencionadas – é o da paródia. Se Linda Hutcheon vê o procedimento paródico como um dos mais relevantes para a literatura do século XX, pelo seu potencial como recriação inventiva de estruturas tradicionais e como ferramenta crítica<sup>3</sup>, essa conceptualização parece muito adequada à literatura de José Cardoso Pires *lato sensu*. Sua expressão mais patente seria, naturalmente, o *Dinossauro Excelentíssimo* (1972). Sobre ele discorrem dois artigos.

Em “*Dinossauro Excelentíssimo* e a paródia ao Estado Novo”, Margarida Simões busca explorar as várias esferas parodiadas por essa fábula, a começar pelo próprio género narrativo. Somam-se igualmente as paródias aos eventos históricos narrados, à linguagem como representação de vários grupos sociais, e – evidentemente – à personagem de Salazar, figurada de modo caricatural. Enquanto fábula, por sua vez, deixaria o aviso: “o próprio escritor reescreveu *Dinossauro Excelentíssimo* duas vezes, logo, contou esta fábula três vezes aos leitores, deixando bem claro que a H/história e a estória se repetem” (p. 258).

É precisamente sobre as diferentes versões de *Dinossauro Excelentíssimo* que disserta o artigo seguinte, “As metamorfoses editoriais de *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires”. O estudo de Eduarda Barata dedica-se ao confronto de duas edições da obra, a

<sup>3</sup> Cf. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

de 1972 e a de 1979, numa perspetiva comparatista em que se verificam mudanças categorizadas em três tipos. Este cotejamento permite observar a correlação entre o contexto da publicação e a estrutura do texto; ou ainda, a história de uma história: o *Dinossauro* antes e depois do 25 de abril.

O último artigo que compõe a secção temática é “Lisboa salva pela Arte. Sobre *Lisboa – Livro de Bordo*, de José Cardoso Pires, e *A Cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão”. Esta análise acrescenta um passo à dimensão mítico-histórica que elaboramos até então para pensar num “discurso mítico-histórico-artístico” (p. 290) através de uma hermenêutica que contemple duas grandes obras da literatura portuguesa e que também compreenda as artes visuais. O trabalho de Orlando Grossegeesse busca ressaltar o aspeto de registo quase fotográfico de uma Lisboa que gradualmente deixa de existir, às custas de “*branding* turístico e políticas urbanísticas” (p. 290), tema ainda tão pertinente no ano em que se edita este número da *Revista de Estudos Literários*.

Na secção de arquivo, também dedicada a José Cardoso Pires, fazem-se publicar três materiais. O primeiro é o ensaio “*E agora, João?* Diálogos entre José Cardoso Pires e João Cabral de Melo Neto”, no qual Rafaela Cardeal revela a influência cabralina na produção do escritor português através de uma perspetiva documental, como a análise de correspondências, registos bibliográficos e jornalísticos, além dos inevitáveis relatórios da Polícia Internacional e de Defesa do Estado.

O segundo ensaio é, de certo modo, uma introdução ao texto que virá a seguir. Em “O filme que poderia ter sido: o inédito guião cinematográfico d’*O Delfim*”, Gabriella Campos Mendes busca esclarecer como este material do espólio de José Cardoso Pires previa uma adaptação para o seu romance seminal que em muito difere da adaptação que efetivamente se concretizou, com o argumento de Vasco

Pulido Valente e realização de Fernando Lopes. Além disso, esta análise procura demonstrar como o guião do filme conteria possíveis respostas para questões que emergem do livro, ao mesmo tempo em que criaria outras perguntas ao tomar o guião como um novo texto.

Por fim, encerramos o dossiê temático com um texto do próprio José Cardoso Pires. É com alegria que trazemos, no presente número da *Revista de Estudos Literários*, um original do autor. Registamos o nosso agradecimento à Ana Cardoso Pires pela autorização em divulgar tal documento inédito. Este material é uma prova de que muito da obra de José Cardoso Pires ainda está por estudar e de que muito ainda há de se escrever até o próximo centenário.

*Carlos Reis*

<https://orcid.org/0000-0001-6492-3486>

*Gabriella Campos Mendes*

<https://orcid.org/0000-0003-1871-1743>