

Algumas reflexões sobre a ficção de José Cardoso Pires

CLEONICE BERARDINELLI

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ



Na amplitude de uma obra bastante extensa, que abrange a ficção curta, o romance, o ensaio e o que chamo ensaio-memória – *E agora, José?* e *De Profundis, Valsa Lenta* – optei pelo gênero em que estreou, com a segurança de quem dá passos por caminho já percorrido – o conto.

Em 1949, tinha Cardoso Pires apenas vinte e quatro anos, o Centro Bibliográfico de Lisboa lança o seu primeiro livro, *Os Caminheiros e Outros Contos*,¹ composto de seis contos, e iniciado pelo que lhe deu o nome. Em 1952, a Gleba Lda., de Lisboa, edita outros quatro contos e uma novela bem mais extensa, com um título também extenso e intrigante: “Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos”, num volume de nome simples e mais esclarecedor *a priori* que o do anterior: *Histórias de Amor*.

Onze anos mais tarde, em 1963, a editora Arcádia lançará *Jogos de Azar*; agora em 7ª edição.² O volume constitui-se de oito contos, provindos dos dois volumes anteriores: cinco, de *Os Caminheiros e Outros Contos*, de 1949, e quatro, de *Histórias de Amor*, de 1952. De cada um deles, abandonou um: “Salão de Vintém”, do primeiro, “Romance com Data”, do segundo. O livro se abre por um texto original, bastante reflexivo, espécie de introdução, intitulado “A Charrua Entre os Corvos” e precedido por duas epígrafes: uma, do *Código Civil Português*:

Diz-se jogo de azar aquele em que a perda ou o ganho dependem unicamente da sorte e não das combinações, do cálculo ou da perícia do jogador. (*Código Civil Português*, art. 1542)

outra, de Fernão Lopes:

... E posto que lanceis azar, não podeis sair do jogo senão com vossa honra. (Fernão Lopes, *Crônica de D. João I*)³

Altamente expressivas, estas epígrafes antecipam, de certo modo, o que nele se conterà. Retomando e explicitando o título, apontam: a primeira, com a frieza da lei, para o império da sorte nos *Jogos de Azar* – nos

jogos da vida? –; a segunda, com a severidade de Fernão Lopes, para a postura ética que não se deve abandonar, até mesmo, ou principalmente, no jogo.

E o texto a que chamamos “Introdução”? Não provém de outros textos, mas possivelmente da presença, parece que real, de uma charrua abandonada na praia, que suscita no autor uma série de reflexões. Um pescador a encontrou e nem ele nem ninguém sabia desvendar o mistério de estar ali “aquele engenho de camponeses” que “vencera a floresta e as dunas” para vir morrer “entre os corvos do mar” (*JA*, p. 9-10). O sal, o vento, a chuva, a areia, corroeram o corpo da charrua e a reduziram ao estado em que se encontrava em maio de 1950:

Era simplesmente uma haste de madeira (sugada como a dos mastros ou a dos remos ao sol das praias) e um anel de ferro pendurado nela. O resto, o cabo que a mão do lavrador tinha governado e o dente de aço que rompera a terra, tudo estava sepultado pelos ventos do areal e se resumia, como disse, a um eco, memória do homem. (*JA*, p. 10)

Note-se como Cardoso Pires acentua a perda das características que individualizam a charrua; o que lhe restava assimilava-a ao ambiente onde agonizava – sua haste parecia mastro ou remo, elementos do barco, elementos do mar. Por isso, o autor continua:

pensei não num cadáver devolvido à terra pelas ondas, como imaginou o pescador da Fonte da Telha, mas, pior ainda, naquilo que o desprezo, a natureza ou as forças do mal roubam ao indivíduo, privando-o dos seus gestos úteis à comunidade. (*JA*, p. 10-11)

¹ O volume não tem a data na folha de rosto. Tenho em mãos, no entanto, um documento precioso para esta datação. No exemplar do Real Gabinete Português de Leitura, que consultei e do qual tenho cópia xérox, na p. 9, não numerada, que contém apenas, nela centrado, o título incompleto, *Os Caminheiros*, lê-se, autógrafo, esta declaração: “Aqui, no Real Gabinete / Português de Leitura, o / autor de / *OS CAMINHEIROS*, / reencontra o seu primeiro / livro passados 34 anos / de publicação. / Rio, set. 83. / José Cardoso Pires.

² As citações aqui feitas são-no pela 1a. edição – PIRES, José Cardoso, *Jogos de Azar*. Lisboa: Dom Quixote, 1963 –, abreviada pela sigla *JA*, seguida do número da página.

³ Estas duas epígrafes, bem como o texto de “*A Charrua entre os Corvos*”, estão em itálico na fonte.

A descaracterização da charrua é, pois, imagem da descaracterização do indivíduo, e ele insiste, alargando o raciocínio:

a vida primária e as desigualdades primárias existem em 1963 à face da terra. É legítimo que se ignorem? Deveremos reduzi-las à sua explicação ‘física’ ou à responsabilidade coletiva?

Penso que não. Penso que elas dispõem de dimensões morais, isto é, literárias, que as ampliam de significado e as não limitam à mera patologia social. A fome não é, apenas, um problema de sobrevivência, é uma questão de impossibilidade do exercício das capacidades do homem e do seu rendimento como tal. (JA, p. 11)

Para mim a charrua lançada aos corvos é um exemplo figurado da amputação do homem, um testemunho de certa destruição que se exerce, não imediatamente sobre ele, criatura física, mas sobre os instrumentos que o rodeiam, sobre os gestos e sobre as manifestações de atividade que o tornam utilizável como homem. E isso é uma outra espécie de fome, uma outra destruição. (JA, p. 12)

E são criaturas que sofrem esta espécie de fome, de privação, que ele traz para as páginas de seu livro de contos.

São em grande parte histórias de *desocupados* – não no sentido naturalista do termo, espero –, de criaturas privadas de meios de realização (JA, p. 12)

Aí está, na palavra do autor, o que são muitas de suas personagens: desocupadas como a charrua, não porque o queiram, mas porque as contingências as fizeram “privadas de meios de realização”.

Da imagem significativa da charrua, passa Cardoso Pires à explicação do título que deu ao volume – *Jogos de Azar*. Lembrando que os contos que o constituem vêm de conjuntos anteriores, escreve:

Por esse motivo, ao organizar este volume, ocorreu-me intitulá-lo ‘Visita à Oficina’, o que era uma maneira de regressar, através de um punhado de histórias, a uma experiência literária já vivida e, ao mesmo tempo, uma oportunidade de confronto e de meditação sobre o artesanato do escritor, sobre o jogo de fortuna e azar em que se lança alguém quando descreve um pouco do seu tempo. (JA, p. 13)

Vale a pena lembrar aqui que, catorze anos mais tarde, ele retomará o título desprezado, dando-o a uma das partes de *E Agora, José?*, exatamente àquela em que faz a autocrítica de O Delfim e a crítica de “Técnica do Golpe de Censura”. Em 1963, porém, ele preferirá chamar a seu livro *Jogos de Azar*. E justifica:

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. Mas é mais do que isso, e mais importante.

No fundo, talvez os desocupados deste livro devam a uma situação de acaso (exterior a eles, à sua vontade) as formas de existência que lhes são impostas. Se formos a ver bem, o facto é tanto mais verdadeiro, quanto é certo que o indivíduo destituído de autoridade está condenado a tropeçar a cada passo nos caprichos daqueles que a detêm como exclusivo.

Mas isto levar-me-ia certamente ao ponto inicial: à charrua entre os corvos, aos desocupados, que são criaturas sem autoridade cívica, etc., etc., etc. (JA, p. 13)

O jogo de azar está, portanto, ligado ao narrador e às personagens, e é curioso notar que é positivo em relação àquele e negativo em relação a estas.

Do que se citou desta fala introdutória, já se depreende claramente que a preocupação com os oprimidos será a tônica da maioria dos contos. São oprimidos os que não detêm autoridade, mas também os que a detêm em pequeno grau, como os soldados e o cabo que levam presos os desertores (“Carta a Garcia”); são oprimidas as mulheres, são oprimidos os deficientes.

Como várias vezes declarou José Cardoso Pires, e como bem escreveu Alexandre Pinheiro Torres, um de seus melhores críticos, o Leitor Distraído se decepciona ao fim de cada conto – ou da maioria deles – por ver que nada, ou quase nada, aconteceu. Pondera o crítico:

Não repara o leitor que o escritor, ao deslocar o centro de gravidade da intriga para as personagens, acende focos de luz até então apagados.

[...]

Toda uma linha da novelística moderna que se liberta do regime absoluto imposto pelo enredo acende um facho de luz sobre aquele elemento a que chamamos o a quem as coisas acontecem.⁴

O centramento das personagens se faz, sem dúvida, mas elas são geralmente vistas como seres sociais; o existencial, sem ser descurado, não se privilegia. É o que diz o próprio Cardoso Pires – e mais uma vez cito “A charrua entre os corvos”, retomando uma passagem que atrás interrompi –:

São em grande parte histórias de *desocupados* – não no sentido naturalista do termo, 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. (JA, p.12)

Grifando as palavras *desocupados* e *preocupado*, o autor aponta para o seu étimo comum, restituindo a esta última o sentido de previamente ocupado. O gosto dos

⁴ TORRES, Alexandre Pinheiro. Sociologia e significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires. In: *Romance: o Mundo em Equação*. Santa Maria de Lamas: Portugal, p. 267.

espectadores está previamente ocupado pelas estórias⁵ ricas em acontecimentos ou em mergulhos na psique à busca das “crepuscularidades da angústia”.

Outra palavra que merece reparo é *espectadores*. Cardoso Pires a emprega em vez de *leitores*, num reconhecimento tácito do caráter visual de sua ficção, que provocou vários estudos sobre a feição cinematográfica da mesma.

As personagens dos contos pertencem, na sua quase totalidade (sete contos em nove), à classe pobre: soldados (“Carta a Garcia”), uma família composta de pai ferroviário aposentado, mãe de prendas domésticas, uma filha costureira e um filho à procura de emprego (“Amanhã, se Deus quiser”), um cego e seus guias (“Os Caminheiros”), uma velha miserável e sua neta de dezesseis anos, a enfrentar a vida por conta própria (“Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos”); operários de construção de estradas (“Estrada 43”); duas mulheres – uma, jovem, e outra, velha –, mulher e mãe de um operário (“A Semente Cresce Oculta”); alguns marginais e uma miúda (“Ritual dos Pequenos Vampiros”). Só dois contos – “Uma Simples Flor nos teus Cabelos Claros” e “Week-end” – têm personagens da classe média.

Os espaços em que se movem são quase sempre marcados pelo fechamento, pela pobreza ou miséria, às vezes acentuados pela umidade, pela penumbra ou escuridão, pela sujeira e mau cheiro. As horas preferidas pelo autor são as do sol a pino ou as da escuridão noturna, ambas desacolhedoras, acentuando a situação de carência das personagens. Se, eventualmente, o espaço é aberto, o calor intenso, a soalheira ou a chuva o fecham em sua inclemência.

A data em que decorre a estória só é revelada em “Amanhã, se Deus quiser”: suas personagens ouvem o rádio do vizinho, ligado na BBC, situando o leitor no período da segunda grande guerra mundial; “Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos” e “Week-end” foram tirados de *Histórias de Amor*; este último e “Uma Simples Flor nos Teus Cabelos Claros” diferem dos outros, como já foi dito, pela classe social de suas personagens. Acrescento agora que também se distinguem por tratarem de problemas predominantemente existenciais. Em “Week-end” – um encontro amoroso num quarto de hotel – o problema existencial é condicionado pelo que a mulher chama “o cerco”, num contexto social que a tolhe, impedindo-a de realizar seu desejo. Não se atreve a deixar o marido, embora confesse que ama o namorado que a *incita*: “O cerco é teu, tu é que o aceitas.” e adiante: “Estás muito a tempo de te escapares. [...] Se quiseres.” (JA, p. 220). E ela responde:

“Não é falta de coragem, acredita. É o cerco. Eles fizeram tudo para que eu não fosse capaz de viver por mim.” (Ibidem).

Num único conto “Uma Simples Flor nos teus Cabelos Claros”, que me parece merecer uma atenção especial, sobretudo porque dele se tem dito muito pouco, abrem-se dois espaços: um, amplo, o espaço da praia, em plena luz, em clima de alegria, de movimento, de expansão de vida. Curiosamente, começa como se não começasse, mas continuasse: “*Mas a meio caminho voltou para trás, direita ao mar.*” É de Maria que fala o narrador; Maria que, antes de ir, “*chapinhando na espuma rasa e depois contra as ondas, às arrancadas, saltando e sacudindo os braços, como se o corpo, toda ela, risse.*” (JA, p. 139), vinha na direção de Paulo, que fica de pé no areal a vê-la correr. São apenas algumas linhas, escritas em itálico.

Muda-se de linha e de tipo, agora redondo, como que a prevenir que bem diversa é a cena que se segue. Agora o espaço é fechado e nele se trava um brevíssimo diálogo: “‘Marcaste o despertador?’ / ‘Hã?’ / ‘O despertador, Quim. Para que hora o puseste?’ ” (JA, p. 139) e vemos marido e mulher, deitados em sua cama, dispostos a dormir: ela, insone, insistente no desejo de chamar a atenção do marido, inteiramente mergulhado na leitura do breve episódio de uma relação amorosa que o leitor pressente ser aquela da qual assistiu a um rápido *flash*, uma relação que, em contraponto com a sua própria realidade, mais ressalta a maçada desta, enfazando-o e irritando-o. Lisa continua a interromper o marido, cada vez mais irritado.

Quim insiste em ler, mas a mulher o interrompe a cada momento, a perguntar-lhe se marcou o despertador, a queixar-se de insônia, a querer mais baixo o candeeiro, a dizer-lhe que ouve ruídos, a falar das amigas, a pedir-lhe opinião sobre o penteado. O tempo passa. São duas horas da manhã. Afinal, ele termina o livro e Lisa lhe pergunta:

“Acabaste, Quim?”

“Sim, acabei.”

“É bom, o livro?”

“É uma história de dois jovens apaixonados. Dois tipos novos.”

“Contas-ma Quim? É capaz de contar a história à sua mulherzinha?”

“Ora, quase não tem que contar. É um rapaz que está na praia com uma rapariga.”

“E depois? Conta, não sejas chato.”

“Depois vão tomar banho. À noitinha, quando o sol está mesmo a desaparecer”.

“À noitinha? Tu não estás bom da cabeça, Quim.”

“Verdade. À noitinha.”

“Mas isso é só nos filmes dos milionários, lá nos mares do sul. Só aí é que há banhos à noite. Ou nas piscinas, quando está tudo bêbedo.”

⁵ Utilizo a forma *estória*, em vez de *história*, sempre que me refiro a ficção.

“Não, estes não estavam bêbedos nem eram milionários.”

“Eram malucos. Ou então faziam isso para armar. Não me queres convencer que acreditas numa coisa dessas.”

“Claro que acredito. Porque não?”

“Pobre Quim. O meu Quim deu agora em maluquinho. Deu em maluquinho, não deu?”

“Quieta, Lisa.”

“Deu em maluquinho, pois. Mas eu sou a mulherzinha dele e vou guardá-lo muito bem guardado para que não fuja para a praia como os maluquinhos. Não é?”

“Quieta, Lisa.”

Arrumou o livro na mesa-de-cabeceira e apagou a luz. (JA, p. 153-154).

Por este diálogo final podem ter, os que não leram o conto, a medida do tom dos anteriores. Quim e Lisa são personagens em dissonância e esta é posta em relevo pela perfeita consonância entre Paulo e Maria, as personagens do livro lido por Quim e que é transcrito em itálico, como já disse, sendo dele o primeiro texto do conto. Este se desenvolve, pois, num jogo de oposições entre as duas narrativas que se alternam em contraponto: uma, da vida real, outra da ficção; numa, o espaço fechado, noutra, o espaço aberto – céu, mar e areal – que, mesmo quando o casal entra no restaurante, permanece como forte presença: numa, predomina o estatismo, noutra, o dinamismo; numa, a irritação, o enfado, o desencontro; noutra, a alegria, o afeto, o encontro; Lisa queixa-se de insônia, toma comprimidos, fala em drogas; Maria e Paulo têm fome, pedem cerveja e alimentos; Quim lê, Lisa fala, ou discutem ambos, cada um interessado em si mesmo; Paulo e Maria conversam, riem, interessados um no outro; Quim, irritado, vira as costas a Lisa; Paulo e Maria dão-se as mãos; Lisa tenta prender a atenção do marido, adoçando a linguagem com diminutivos – “mulherzinha”, “maluquinho” –, adotando mesmo um tom menineiro: “O meu Quim agora deu em maluquinho.” “Deu em maluquinho, pois.” “E eu sou a mulherzinha dele e vou guardá-lo muito bem guardado para que não fuja para a praia como os maluquinhos. Não é?” Em resposta ouve, pela segunda vez: “Quieta, Lisa.” Sem que o narrador nos informe – pois, como se disse, ele praticamente inexistente no diálogo –, na sua única aparição, ao fim deste e do conto, para encerrá-los, ele relata os últimos gestos de Quim, ambos de fechamento – o livro e a luz estão fechados: “Arrumou o livro na mesa-de-cabeceira e apagou a luz.”

Não faz nenhum julgamento da situação, mas o leitor sente que o momento que vivem Quim e Lisa é, bem possivelmente, a véspera da separação.

Voltemos agora à narrativa inicial: A noite se aproxima. No céu já desponta “o brilho frio da primeira estrela do anoitecer.” Paulo acha que é hora de entrarem, mas Maria quer mais um mergulho:

Uma alegria tranqüila iluminava-lhe o corpo. A neblina bailava em torno dela, mas era como se a não tocasse. Bem ao contrário: era como se, com a sua frescura velada, apenas despertasse a morna suavidade que se libertava da pele da rapariga.

[...]

Estavam de mãos dadas, vizinhos do mar e, na verdade, quase sem se verem. Havia a memória das águas na pele cintilante da jovem ou no eco discreto das ondas através da névoa; ou ainda no rastro de uma vaga mais forte que se prolongava, terra a dentro, e vinha morrer aos pés deles num distante fio de espuma. E isso era o mar, todo o oceano. Mar só presença, traço de água a brilhar por instantes num rasgão de nevoeiro. (JA, p. 140-141)

Paulo insiste: “– *Embora?* / – *Embora* – respondeu ela.” e os dois correm pelo areal “até tombarem de cansaço.”

O espaço da praia, largamente aberto, é estreitado para o do restaurante: nele decorre o que parece ser o fim de um encontro amoroso feito de palavras e gestos ternos e compreensivos. Um encontro que teve momentos muito especiais, um dos quais o narrador define como “a véspera do estado de graça”.

Agora também se pode estar à véspera da separação, mas o clima é totalmente outro. Paulo não tem coragem de dizer palavras talvez definitivas. Titubeia. “A rapariga pôs-se séria de repente.” Ele tem gestos nervosos:

– É estranho, mas não sei como te hei-de dizer...

– Oh, não digas, Paulo.

Só nesse momento a pôde ver com clareza. Estava a sorrir, o nariz tremendo ao de leve.

– Não é preciso – murmurava ela então. – Eu também tenho pensado nisso muitas vezes. Talvez, sei lá, talvez eu mesma to dissesse. (JA, p. 152-153)

A situação é difícil, mas ambos tentam proteger-se mutuamente. Não mais os ouviremos falar; ficará, porém, em nossos ouvidos, pela última vez, o som de suas vozes, repassadas de amor e compreensão.

As duas estórias parecem independentes, correndo lado a lado, sem interferências de parte a parte até aqui, quando convergem, através do pedido de Lisa a Quim, para que lhe conte a estória que está lendo. Informada sucintamente por ele, julga a situação e as personagens de forma negativa, oposta à do marido. Este acaba por mandá-la calar-se.

O título desse conto – atraente, poético mesmo, promissor de uma história de amor da qual o leitor só terá um relance – só se descodifica em parte, pois nele o leitor pode ver, pelos olhos de Paulo, que “olhava-a bem de frente,” apenas “os cabelos claros e soltos”. Não há, porém, flor, vista ou posta nesses cabelos, pelo narrador, nem pela personagem Paulo, o único que poderia dizer “nos teus cabelos”, pois diz *tu* a Maria.

Deixará ele em aberto o título para exprimir o desejo irrealizado de Paulo, de adorná-la e, ao mesmo tempo, marcá-la como sua? Como se pode facilmente constatar, os textos ficcionais de Cardoso Pires caracterizam-se quase sempre pela abertura, pelo inacabamento.

Típico do outro grupo de contos é “Carta a Garcia”. Num vagão de terceira classe de um trem que parte de Pinhal Novo e deve chegar a um Forte não localizado, segue uma escolta constituída por seis soldados chefiados por um cabo, que levam presos três soldados desertores. No mesmo vagão vai o revisor da estrada de ferro e um homem gordo. As personagens principais são os presos e o cabo; os soldados constituem uma espécie de personagem coletiva, tão pouco diferenciados são. Os outros dois – revisor e homem gordo – seriam dispensáveis, não fosse a opinião emitida, insistentemente, pelo revisor a respeito do cabo, funcionando o gordo como seu único ouvinte.

Apesar de ser uma narrativa heterodiegética, de narrador na 3ª pessoa, este não se apresenta como onisciente, preferindo “transcrever” a fala das personagens, fazendo-as emitir suas opiniões e julgamentos; quando assume a palavra, fá-lo para descrever ou narrar situações, sem externar seu pensamento a respeito. Por isso mesmo, nem tudo fica claro para o leitor distraído; cada leitor atento chegará às suas próprias conclusões.

Abstendo-se, pois, de opinar sobre suas personagens, o narrador utilizará de início o revisor para caracterizar o cabo. Às primeiras linhas do conto, diz ele ao seu interlocutor: “O cabo vai cheio de medo.” (JA, p. 17). Na página seguinte, reitera: “‘Vai assim, o cabo’. O revisor fez um gesto com os dedos a explicar como o outro ia encolhido. ‘Assim’, disse ele.” (JA, p. 18).

Um pouco à frente, reforça o julgamento: “Da ponta de lá da carruagem o revisor não lhe perdeu o gesto. ‘Medroso’, observou ele a meia voz. ‘Medroso como um coelho.’” (JA, p.23) e na página seguinte continua atento ao que se passa na outra extremidade do vagão: “‘Sentate’, ordenou o cabo, e também isso não passou despercebido ao revisor.” (JA, p. 24).

Daí em diante o revisor desaparece de cena; do homem gordo ainda se ouvem os roncões que os soldados imitam, vaiando. O revisor – representante do poder da companhia de trens – não é mais visto nem ouvido; cumpriu sua missão – pôr em relevo o medo do cabo que, no grupo, é quem encarna o poder militar. Esse medo será confirmado pelo correção Dois-Sessenta-e-Três, como adiante se verá.

Os três presos só têm em comum a situação em que se encontram; bastante diversificados, até os apelidos por que os conhecemos são de origem diversa: um é chamado pelo seu número – Dois-Sessenta-e-Três –, outro, pela sua origem – Espanhol – e o terceiro, por um

nome feminino – Zabelinha – que se justifica por seu aspecto físico, o que melhor se conhece:

Tinha umas faces de rapariga e a malícia inundou-as com um brilho vago. (JA, p. 21)

As sombras encheram-lhe as faces sem barba e todos lhe viram uma profunda ruga cavada na testa. Nada dizia, apenas as mãos delicadas balouçavam no ar, presas nos pulsos secos. (JA, p. 40)

Do Espanhol sabemos que tem “um bigode negro espalmado” que “dançava entre as abas do capote”; do Dois-Sessenta-e-Três, nada. E, no entanto, é este quem mais fala, quem tem, em geral, o domínio da situação, quem parece o mais forte e o mais conscientizado. Sem paciência para ouvir as histórias de Zabelinha, corta-lhe secamente a palavra; parece “enojado de tanta explicação”. Fala ao cabo desrespeitosamente, zombando do seu medo, “com uma brandura velhaca”:

Espanhol, achas que o nosso cabo está com medo? Achas que está? É que parece, nosso cabo. Palavra. Se você visse a cara que tem...” (JA, p. 34)

É ele quem lembra que “o Careca da Primeira anda sempre a citar aos recrutadas” a Carta a Garcia. Esclarece Alexandre Pinheiro Torres que

‘levar a carta a Garcia’ é uma expressão de tropa que significa cumprir a missão, seja qual for o preço, *per fas et nefas*. Para o cabo a ‘carta a Garcia’ são aqueles três presos, é o acto, isolado de tempo e de sentido, de os levar ao Forte, não importa porquê.⁶

Espanhol diz que a desconhece e Dois-Sessenta-e-Três, lúcido, acrescenta:

A Carta a Garcia é uma coisa para mim, outra coisa para o capitão, outra coisa para estes otários que vão aqui a tomar conta da gente. Mas todos nós levamos uma Carta a Garcia. Essa é que é essa. (JA, p. 31)

Esta explicação de Dois-Sessenta-e-Três, comenta-a o mesmo crítico, dizendo que nela Dois-Sessenta-e-Três

faz algo mais que exprimir a rebelião de um soldado sem disciplina. Dá também a chave da situação, a tomada de consciência de uma alienação que não se quer assumir.

O mundo de valores do cabo enfrenta o mundo de valores do correção. O revoltado contra um determinado estatuto a que não se quer hipotecar tem ele próprio uma *carta a Garcia* inconciliável com a outra. (APT, p. 269)

Espanhol lhe pergunta: “E daí?” e ele completa: “Daí, a carta diz sempre o mesmo: agüentar o que eles quiserem, fechar os olhos e andar para a frente.” (Ibidem).

⁶ TORRES, Alexandre Pinheiro. Sociologia e significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires. In: *Romance: o mundo em equação*. Santa Maria de Lamas: Portugália, p. 269.

A distinção que Dois-Sessenta-e-Três faz entre o que a carta é e o que ela diz revela agudeza de raciocínio: se as missões são diferentes, a obediência a elas deve ser igual: a mesma cega obediência a uns intermediários, “eles”, detentores do poder que se exerce em degraus, dos menos aos mais oprimidos por ele. Os correços são dominados pela escolta, mas esta teme a ronda. Dois-Sessenta-e-Três percebe isso: “Se vocês têm assim tanto medo à ronda, é porque no fim de contas vão tão presos como nós.” (*JA*, p.36); o cabo indaga: “Presos? Porquê presos?” (Ibidem) e Espanhol confirma: “Presos, sim senhor. O Dois-Sessenta-e-Três tem razão. Basta um de nós querer, para o enrascar a si e à sua escolta. É isso que ele quer dizer, nosso cabo.” (Ibidem)

O conto vai a meio quando surge a Carta que lhe deu o título. Desde a primeira vez que o li, em 1963, na sua segunda versão, em *Jogos de Azar*, veio-me à memória, muito vagamente, um filme visto aos vinte anos: *Mensagem a Garcia*. Perguntei a colegas e amigos se dele se lembravam e que tema abordava, mas são cada vez mais escassos os meus contemporâneos e aos que interpelei o título era desconhecido. Em vários cursos de pós-graduação nos quais inseri o autor e, mais especialmente, num deles, em que focalizei a sua ficção breve, repeti a pergunta, sempre em vão.

Há cerca de dois anos, relendo os seus contos e já agora dispondo dos recursos da informática, pensei em recorrer à *internet*. Nos sites em que entrei, não se falava do filme, mas uma longa explicação se fornecia sobre a origem histórica do sintagma, tal como mo devolvera a memória: *Mensagem a Garcia*. Eis a informação: A *Message to Garcia* foi um filme de 1936, dirigido por George Marshall, com Wallace Beery, Bárbara Stanwyck, John Boles e outros, onde Boles faz o papel de Rowan. E quem seria Rowan? Outro site me esclareceria amplamente.⁷

Em 1899, Helbert Hubbard, escreve, para a revista *Philistine*, um texto que chama de “insignificância literária”, provocado por uma conversa com o filho que insistia em que Rowan tinha sido o “verdadeiro herói da Guerra de Cuba”. O Presidente dos Estados Unidos, Mac Kinley, teria posto nas mãos deste uma carta para ser entregue a Garcia, chefe dos insurretos, em lugar incerto de Cuba, cujo paradeiro, no sertão cubano, era desconhecido. Sem poder comunicar-se com ele por correio ou telégrafo, o presidente precisava certificar-se da sua colaboração. Alguém aventou o nome de Rowan, o único capaz de dar conta do recado. Sem fazer perguntas, ele partiu, não se conta como nem por onde, apenas que atravessou a ilha e entregou a mensagem. Não dando importância ao que escrevera, Hubbard publica-o sem título.

A repercussão nos leitores quase o assustou. No dia seguinte, recebe um telegrama de um George H. Daniels,

figura destacada da Estrada de Ferro Central de Nova York, suponho que seu diretor, pedindo o preço de cem mil exemplares do artigo, em forma de folheto, com anúncios da Estrada. A revista tinha modestas finanças e não poderia arcar com a impressão imediata. Foi dada a autorização a Daniels para imprimi-lo como lhe aprouvesse. Mais de um milhão de exemplares esgotaram-se rapidamente. O artigo foi ainda reproduzido em mais de duzentas revistas e jornais.

Não era tudo. Leu-o um príncipe russo, diretor das Estradas de Ferro do seu país, que acompanhava Daniels em viagens pelos Estados Unidos, e mandou traduzi-lo para sua língua, a fim de distribuí-lo a todos os empregados das estradas de ferro. Da Rússia à Alemanha, à França, à Turquia, ao Hindustão, à China foram os folhetos levando a *Mensagem*. Na guerra entre a Rússia e o Japão, cada soldado russo o recebeu. “Os japoneses, ao encontrar o livrinho em poder dos prisioneiros russos, chegaram à conclusão de que havia de ser coisa boa, e não tardaram a vertê-lo para o japonês.” Por ordem do Mikado, foi distribuído um exemplar a cada empregado, civil ou militar, do Governo Japonês.⁸

Mas o que continha esse artigo, tão provocador de reações inesperadas pelo próprio autor? Voltemos um pouco atrás. Logo após a breve informação dada de início, Hubbard acentua a estranheza de que Rowan nada tenha perguntado, nem mesmo: “Onde é que ele está?” No parágrafo seguinte, exclama, com toda a força do louvor feito a Deus, “Hosannah! Eis aí um homem cujo busto merecia ser fundido em bronze imarcescível e sua estátua colocada em cada escola do país.” Mais adiante afirma, em tom convicto, que a juventude está precisando “de um endurecimento das vértebras, para poder mostrar-se ativo no exercício de um cargo [...] para, em suma, levar uma mensagem a Garcia.”

E vai desenvolvendo um raciocínio a partir desta idéia, criando pequenas cenas em que representa a atribuição de missões a sucessivos empregados e as suas sucessivas respostas, quase sempre interrogativas. A título de exemplo, a primeira: Hubbard dirige-se ao leitor amigo e convida-o a tirar a prova. “Peça a um de seus empregados que consulte uma enciclopédia e lhe faça uma descrição sucinta da vida de Corrégio.” E garante que, em vez da resposta pronta: “Sim, Senhor.”, ouvirá uma das seguintes perguntas: “Quem é ele?” ou “Que enciclopédia?” “Onde é que está a enciclopédia? Fui eu

⁷ Estas pesquisas, fizeram-na, a meu pedido, os meus colegas e amigos: o lingüista e cineasta Emmanuel Santos e o antropólogo Celso Castro, a quem muito agradeço.

⁸ Até aqui resumo o breve texto que encontro traduzido como “Apologia do Autor”, mas em que devemos ler, com um dos sentidos do inglês “Apology”, i. é, *Justificação*. Vem assinado *E. H.* e datado: East Aurora, dezembro 1, 1913. O artigo já tinha uma longa história de viagens e traduções.

acaso contratado para fazer isso?” e por aí vai. Queixa-se da falta de conhecimentos rudimentares da língua, do procedimento irresponsável de muitos e faz um primeiro remate:

Ultimamente temos ouvido muitas expressões sentimentais externando simpatia para com os pobres entes que mourejam de sol a sol, para com os infelizes desempregados à cata do trabalho honesto, e tudo isto, quase sempre, entremeado de muita palavra dura para com os homens que estão no poder.

Nada se diz do patrão que envelhece antes do tempo, num baldado esforço para induzir eternos desgostosos e descontentes, a trabalhar conscienciosamente; nada se diz de sua longa e paciente procura de pessoal, que, no entanto, muitas vezes nada mais faz do que “matar o tempo”, logo que ele volta as costas.

É natural que os patrões procurem livrar-se dos incompetentes e inaproveitáveis. Cada qual, “no seu próprio interesse, trata somente de guardar os melhores – aqueles que podem levar uma mensagem a Garcia.”

Critica aqueles que, tendo capacidade para gerir o próprio negócio, mas sem posses para tê-lo, não sabem obedecer. “Se lhe fosse confiada uma mensagem a Garcia, retrucaria provavelmente: “Leve-a você mesmo.”

Afirma ter experiência dos dois lados: já foi empregado subalterno, é patrão, mas “todas as [suas] simpatias pertencem ao homem que trabalha conscienciosamente, quer o patrão esteja, quer não.” Está certo de que “não há excelência na pobreza de per si, farrapos não servem de recomendação. Nem todos os patrões são gananciosos e tiranos, da mesma forma que nem todos os pobres são virtuosos.” Está certo também de que os que trabalham bem não ficam nunca “encostados”. (Talvez isso fosse verdade nos Estados Unidos em 1899...) E conclui: “O grito do mundo inteiro praticamente se resume nisso: precisa-se e precisa-se com urgência de um homem capaz de levar uma mensagem a Garcia.”

O cabo ameaça Dois-Sessenta-e-Três e Espanhol, dizendo que não se aflijam, que eles não vão fazer nada, acrescenta: “Mas lá que vamos todos presos, é uma verdade.” (Ibidem)

Cala-se o cabo e um soldado interfere; o assunto continua a ser debatido por toda uma página que me parece bastante significativa:

Um dos soldados da escolta abriu os braços a espreguiçar-se. A conversa não o interessava, parecia. “Por enquanto só vejo três detidos”, resumiu ele para os outros camaradas.

“Três ou sete, depende [disse Espanhol]. Por nossa causa vão aqui sete soldados. Podemos muito bem ser três guardas para sete presos. Onde é que está a dúvida?”

Dois-Sessenta-e-Três chasqueou:

“Aí, seu Espanhol. Somos três guardas para sete presos.”

E Zabelinha repetiu:

“Três guardas para sete presos”.

Conversa teimosa, para baixo e para cima; e o comboio um-dois, um-dois, esquerda-direita, um-dois. Comboio de soldados, sem dúvida nenhuma

Espanhol inclinou o pescoço, procurando descortinar a noite através da janela. Em vez duma árvore, dum pau de fio ou do quer que fosse, apenas descobriu as caras dos companheiros na vidraça enfarruscada.

“Enquanto não nos entregarem no Forte, tão presos vão vocês como nós.” (JA, p. 37).

Deste trecho ressalta a alienação do soldado da escolta (representante do seu grupo), a conscientização de Espanhol e de Dois-Sessenta-e-Três, a função de eco de Zabelinha e a tentativa de Espanhol de “descortinar a noite através da janela”, não conseguindo mais do que ver nela refletidas as caras dos que vão fechados no comboio.

No seu excelente estudo sobre o mundo romanesco de José Cardoso Pires, Alexandre Pinheiro Torres escreve:

Dois-Sessenta-e-Três é o mais lúcido daqueles dez soldados. Ao evidenciar que também leva a sua “Carta a Garcia” talvez pretenda dar, singelamente, um sentido à sua revolta contra aquilo que, por instinto de defesa, e na sua rudeza de expressão, se lhe representa como um mito fabricado pelas estruturas oligárquicas das classes dominantes.

[...]

Da história de Cardoso Pires pode repetir-se, pois, este sentido exemplar ou fabular: os que guardam com zelo de armas na mão uma determinada esfera de valores são tão prisioneiros dela como aqueles que se mantêm por detrás das grades por defenderem uma esfera oposta de valores.⁹

Concordo com Pinheiro Torres, exceto na sua primeira afirmação de que Dois-Sessenta-e-Três é o mais lúcido dos dez soldados. Espanhol só não sabia o que era a “Carta a Garcia” e, portanto, não podia fazer reflexões sobre ela, mas entende logo o que diz o companheiro sobre estarem presos uns e outros – escolta e correços – e glosa mesmo a situação. Dois-Sessenta-e-Três é mais falante, mais atuante, contando vantagens (“Fiz tudo o que pude para dar vida negra a essa sargentada. É a consolação que me resta,”), fazendo perguntas sobre o Forte, zombando dos companheiros e do próprio cabo.

Só Espanhol se aproxima da janela, tentando, como já vimos, “descortinar a noite”. Dois-Sessenta-e-Três continua falando, vangloriando-se da amiga que o queria acompanhar, chasqueando de Zabelinha. Silencioso,

⁹ TORRES, Alexandre Pinheiro, op. cit., p. 269-270.

Espanhol continua a olhar na vidraça o reflexo do que se passa na carruagem.

E então nasceu a lua. Espanhol viu-a aparecer a um canto da janela como um farrapo de sangue negro e, por baixo, o melão que Dois-Sessenta-e-Três erguia no ar. (*JA*, p. 40)

Para cortar o melão, um soldado puxa da navalha. O cabo vai tomar a arma, mas muda de idéia: “Vá lá. Mas assim que não for precisa volta para o bolso.” (*JA*, p. 42)

Espanhol, que não saiu da sua janela, pede-a e fica a passar a mão pelo fio.

“A cortar, é como uma lanceta”, afirmou alguém.

E o dono confirmou que era de facto e que tinha gume de sevilhana autêntica. Espanhol ouvia, apalpava o cabo de chifre, media a força da mola.

“Com certeza que não me queres ensinar a conhecer uma sevilhana”, disse. “Onde é que tu já viste sevilhanas com um cabo destes?” (*Ibidem*)

Neste momento, o narrador assume um pouco mais longamente a diegese, interrompendo o assíduo diálogo, mas o que é importante notar é que o foco narrativo vai passando para Espanhol, à medida que o tom se torna ameaçador e o estilo, poético, enriquecendo-se com símbolos, lembrando Garcia Lorca:

Tinha certamente razão. Nem o cabo nem a leveza da folha garantiam que se tratasse duma sevilhana; pelo menos, de uma sevilhana de lei. Qualquer navalha, mesmo a de Albacete, quer-se branda, que é como convém a um bom gume. Branda, *pero dura*, como diria Baldomero Quentin, caldeireiro e ferrador de San Benito, que temperava os melhores gumes da Estremadura.

Morte, liberdade, lua – tudo isso está ligado à folha das navalhas, à pureza do seu traço e à pronta e súbita alegria com que elas se declaram nos dedos sábios dos lutadores. E dança: também há um movimento de dança, de capricho e de romaria nas formas ágeis de uma lâmina bem talhada; e ainda pão, um fio de lembrança, um odor de pão fresco, porque as navalhas não são inúteis, simples instrumentos de morte como as baionetas, por exemplo. Nas navalhas está tudo – e esse era um dos ditos do caldeireiro Baldomero quando recebia contrabandistas. Está tudo, realmente: pão e sangue, solidão e amor. Que vá, Espanhol não sabia porquê. Estava tudo, era mesmo assim. (*Ibidem*, p. 41-42)

Mesmo não sabendo por quê, Espanhol acha, como Baldomero Quentin, que na navalha está pão e sangue, solidão e amor. E ainda “morte, liberdade, lua”, aquela lua que ele vê através do vidro da janela, limite entre a prisão e a liberdade só conquistada, talvez, com a morte. Por isso ele permanece na mesma posição, a ouvir Dois-Sessenta-e-Três fazer perguntas sobre os castigos que há no Forte, a passar a mão pela lâmina da navalha, a ouvir

o zumbido dum besouro que entrara no comboio atraído pela luz e lá ficara, aprisionado também, a debater-se:

Espanhol continuava de cara voltada para a vidraça, a navalha aberta na palma da mão. O besouro espadanava em qualquer canto e a janela estremecia, negra e suja de fumo, como se o comboio corresse num descampado. A noite quente, o besouro zumbindo e a luz bruxa no canto da vidraça.

Lentamente, muito lentamente, Espanhol passava os dedos pela folha curva, pela lisura do cabo da navalha.

“Navalha sevilhana...”, ia pensando em voz sumida.

Assim como uma criança acaricia uma boneca perdida, assim fazia ele à navalha aberta na palma da mão. (*JA*, p. 46)

Termina o conto. A última imagem que fica aos espectadores – como nos chama a nós, leitores, o autor – não é a de Dois-Sessenta-e-Três, fechado no comboio com seus problemas imediatos, mas a de Espanhol, acariciando a lâmina curva que repete a lua bruxa, no limiar da liberdade ou da morte, mas no limiar. É nesta atitude final de Espanhol que o narrador insinua, subrepticamente, uma possibilidade de saída. É, pelo menos, o que leio nela.

Nos três primeiros romances de Cardoso Pires – *O Anjo Ancorado*, *O Hóspede de Job* e *O Delfim* – passa-se de uma mínima possibilidade (os que, na pobre aldeia à beira-mar, resistem na luta, menos alienados que os outros) a uma pequena vitória conseguida pelos que estão atentos, simulando alienação (o balde novo para tirar água do único poço da vila), até chegar a uma solução que satisfaz a coletividade (a gente da Gafeira assume a direção da lagoa). Nos contos, porém, o fechamento e a desesperança predominam.

Em “Estrada 43”, as condições de trabalho dos operários e o risco que correm são terríveis. Um deles, novato, queimou-se, sobretudo o rosto, com alcatrão fervente; num gesto instintivo, põe as mãos na cara e elas lhe ficam pregadas. O motorista do carro que acabara de trazê-lo para ali, experimentado em situações semelhantes, faz vir petróleo quente e consegue soltar-lhe as mãos, limpar-lhe o rosto do alcatrão e desprepar-lhe as pálpebras. Em seguida, encaminham-no ao médico; no caminho ele vê ao espelho um rosto desconhecido que o fitava, brilhando como cobre em fogo e põe-se a gritar: “Ai que me desgraçaram, ai que me desgraçaram.” A cena tem uma força dificilmente igualável, com brutal teor de dramaticidade.

O final do conto se abranda com a chegada de uma carta: Manuel Pinto, um dos trabalhadores que alcatroavam a estrada e personagem presente desde as primeiras páginas, aflito porque há oito dias não tem notícias da mulher que deixara “a bem dizer nas mãos da aparadeira”, recebe uma carta trazida pelo motorista e, ainda

sob o impacto da tragédia a que assistira, fica “com ela pendurada nos dedos, abr[e]-a vagarosamente e [vai]-se a lê-la com gestos vagos. / Só tempos depois reconhece a letra indecisa da mulher.”

O narrador encerra aí seu texto, mas o leitor pode entender que uma criança viera ao mundo, o que é sempre um sinal de esperança. Assim também no último conto do volume, “A Semente Cresce Oculta”, numa casinha pobre, em noite de chuva, duas mulheres esperam: a mais nova, deitada em sua cama, inicia os trabalhos de parto; a mais velha, sua sogra, reza, acorada num mocho; esperam a criança que não tardará a nascer, mas esperam sobretudo o filho e marido que anda lá fora, em atividades que podem causar-lhe a prisão. A moça tem esperanças; a velha, apreensão. Nada acontece e a narrativa se fecha na mesma expectativa. Mas o título do conto nos lembra que “a semente cresce oculta” em que nós descodificamos uma dupla mensagem na bissemia de semente: a criança no ventre da mãe e a revolução que o pai ajuda a semear.

Há pouca esperança nos outros contos de Jogos de Azar, mas em nenhum deles o pessimismo é tão claramente confessado como em “Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos”. Uma menina de dezesseis anos vive na maior miséria com uma velha avó cega, sua única parenta, que, em acessos quase vampirescos, lhe morde os braços, deixando-a toda marcada. Ela escapa-se para andar com homens, um dos quais o narrador, mas, surpreendentemente, mantém-se intocada à sua maneira.

O narrador homodiegético conduz este texto, o mais longo de *Jogos de Azar*, o único a que chama novela, a partir de uma lembrança que o acompanha:

Ainda hoje, sempre que recordo esta história, a minha miúda me surge ao cimo da travessa, no sítio onde os eléctricos dão a volta, repleta de nobreza e de lenda viva. Vem com aquele sorriso dos primeiros dias, os olhos rasgados no meio da noite, a mesma saia justa às ancas e uma serenidade imensa. (JA, p. 91)

É assim que apresenta ao leitor a sua miúda, com este tratamento íntimo e afetuoso, meio paternal, pintando-a com tintas suaves e subjetivas. Em sucessivos encontros, ela lhe diz: “Se tivesse dinheiro, havia de jogar na lotaria.” Às vezes, acrescentava: “Claro que não valia de nada. Não tenho sorte nenhuma.” Certa vez, pergunta-lhe: “Acha que se eu jogasse ganhava?” (JA, p. 93) A reação dele foi puxá-la “suavemente, mas ela tinha o corpo, a voz ausentes.” Ela insiste: “Acha que ganhava, diga?” Ele se põe a beijá-la como nunca, num banco qualquer, mas vê-a “cheia de pranto” e sente-a “numa rigidez de pedra”. Às carícias reagia com lágrimas que lhe rolavam pelo rosto. À pergunta dele: “E então?” responde em “voz meiga, muito calma”: “Qualquer dia mato-me.” E ainda: “É melhor ir-se embora. Eu

não tenho sorte nenhuma, dou azar a toda a gente. Azar, percebe?” (JA, p. 94)

Ele a chama Zita e ela protesta: “Não me chame Zita. Eu não sou nada Zita.” [...] Sou Esmeralda, Esmeralda do Rosário Ferreira, e ainda não fiz dezassete anos. Esteja quieto, não me beije. Quietos, senhor.” (Ibidem)

E o narrador-personagem vai rememorando esse encontro (o último, saberá depois o leitor), que terminará com a ordem dela para que ele se vá:

– Vá-se embora, ande. Assim já não tem com que falar de mim a ninguém.

– Mas eu nunca falei de si, Zita.

– Esmeralda, já lhe disse. Es-me-ral-da. E mesmo que falasse, que é que dizia? Que me beijou? E depois? Sim, e depois?

[...]

– Beijou-me, está muito bem. E se eu lhe disser que nunca o beijei a si? Nem a si nem a ninguém. Nunca beijei um homem em toda a minha vida. Só quando casar. Percebeu? Percebeu bem?”

Deitou as mãos à cara e então, sim, sacudiu-se em soluços desesperados. (JA, p. 95-96)

São estas as últimas palavras da primeira das quatro partes em que se divide a novela – o tempo do convívio, num local não bem marcado, de onde ele a vê surgir, “ao cimo da travessa”.

A segunda parte se abre “em frente do Pátio do Imaginário”, onde ela mora. Ele mora perto e à noite fica na leitaria do Gonçalves Mau-Ladrão, “a olhar a rua, na esperança de ver surgir de novo a [sua] miúda, naquele jeito de andar que em toda a cidade só ela sabia ter.” (JA, p. 96). Não é mais noite, mas “uma madrugada de verão”, e Esmeralda acaba de sair “duma ambulância, de olhos cerrados e a boca fria crestada de baba seca.” (JA, p. 97) Os maqueiros que a conduzem, em meio a um grupo de curiosos, que inclui velhas de aspecto estranho, batem à porta do cômodo em que ela mora com a avó. Ninguém atende. Os homens pensam em arrombar a porta, mas uma das velhas decide procurar a chave na bolsa da menina. E a encontra em meio a muitas outras coisas – entre estas, três caixas de fósforos, que causam espanto a todos e dão azo à conclusão de uma das viúvas, de que Esmeralda fumava às escondidas.

Impedindo a entrada das mulheres no aposento, passam ao narrador a chave, pedindo-lhe ajuda. Do escuro do quarto, a avó pergunta, repetidamente: “Quem está aí?” (JA, p. 101). Mais tranqüilizada, quer saber a que vieram. Ao ouvir o nome de Esmeralda, pronunciado pelo narrador, “a velha ergueu-se a pino, tal e qual um bicho cercado, atingido por três descargas seguidas.” (JA, p. 103), mas só depois de lhe ter passado os dedos pela cara, diz: “É minha neta.” Informam-lhe que ela “tomou qualquer coisa que lhe fez mal e teve de baixar ao banco.”; (Ibidem) não sabem o quê. Encontraram-na “estendida no meio da estrada” (JA, p. 104). Esmeralda ainda estava viva:

“mexeu-se um pouco. Mas foi só um gemido, mais nada.” A velha, não parecendo ouvi-la, berrou: “Levem-na. Sumam-se daqui com ela.” (*JA*, p. 105). A menina abriu de leve os olhos, “voltando-se de borco sobre as mantas, onde se achava, vestida e calçada, como viera.” Saídos os maqueiros, a velha pareceu perceber que alguém ainda estava no quarto. “– Quem está aí? – silvou, farejando o ar; e mais alto: – Quem está aí?” (*JA*, p. 107) O narrador fecha esta segunda parte com uma curta frase: “Saí a correr.” (*Ibidem*)

Nela, o leitor conheceu algumas das Velhas Viúvas, todas de classe média, agora na miséria, lembrando o tempo em que os maridos eram vivos, alguns deles autoridades. São figuras estranhas, que o narrador compara a aves: uma, “enrolada num roupão de flanela de ramagens berrantes [...] parecia um grande pássaro em chamas a esgravatar num monturo.” (*JA*, p. 98); outra, “de chaile negro pelas costas [...], com os gestos largos dos braços e a avidez com que corra para a mala, apresentava-se também como um enorme corvo a sacudir umas asas de franjas de lã.” (*JA*, p. 99). Talvez mais grotesca que as outras, D. Augusta, a avó, não quer ser tocada pelos homens da Cruz Vermelha: “Não me toquem”, bradava ela na mesma.

– Vêem? Vêem bem? Não me toquem, não me toquem. Para isso é que eu acendi o candeeiro.” Numa arenga pegada, roçava-se pelas paredes, aos saltos, como um morcego tonto. O peito encarquilhado estremecia por baixo da camisa, as canelas secas, crestadas de sujidade, batiam uma na outra. E nós diante dela, com a maca no chão, a meio do quarto nu e vasto. (*JA*, p. 102)

É esse o mundo em que Esmeralda, jovem e bela, se moveu desde sempre. Fora dele, e à noite, a rua e os homens que mal conhece.

A terceira parte tem um cunho totalmente diverso das outras. É o que se poderia chamar uma estória hipotética,¹⁰ pois o que nela se narra não aconteceu senão na possibilidade mental do narrador o qual, atingido pela frase do maqueiro, dizendo tê-la encontrado “estendida no meio da estrada”, põe-se a refletir: “Sei bem o que pode acontecer a uma rapariga quando é jovem e bonita como a minha miúda.” (*JA*, p. 108) e vai criando uma narrativa do que sabe que poderá(ia) acontecer. O tom dubitativo do seu relato é, a todo momento, denunciado por palavras ou expressões como: “Alguém afirmou (ou é confusão minha?)”, “Acredito”, “ao que parece”, “Será assim? Não sei.”. “Sorrindo à beira da estrada [...] pode estar talvez a minha miúda”. “Talvez ela esteja simplesmente sentada no chão”.

A primeira dúvida lançada é sobre a aparição do “fantasma de Rocinante, o cavalo e fiel companheiro do célebre Dom Quixote”. E nós, leitores, que já tentáramos descodificar alguns títulos cardosianos

(“Carta a Garcia” e “Uma Simples Flor nos Teus Cabelos Claros”), vemo-nos surpresos, neste conto que se diz “Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos”, diante, não do Cavaleiro da Triste Figura, mas do fantasma de seu corcel, responsável por coisas estranhas e no qual se confundem amo e animal: “meio bicho, meio armadura, com o couro remendado a panos de moinho e duas metades de escudela de barbeiro a taparem os quadris estalados.” (*JA*, p. 109). O narrador o aproxima dos “modernos militantes do amor, confundidos também com peças metálicas, estofos, carburadores – armaduras da indústria de automóveis.” (*JA*, p. 109-110)

Um destes seria o hipotético pretense amante de Esmeralda, não descrito, dito apenas “um homem”, que a leva num carro possante para o que ele supõe que será uma aventura amorosa. Como sempre – é o que se deduz das breves falas anteriores da menina – ela fugirá às suas investidas e ele acabará por expulsá-la do carro, jogando-lhe a bolsa em cima.

Perguntamo-nos então, leitores ainda insatisfeitos: “E o Quixote a que veio?”. Tento responder: neste mundo de degradação física e moral, de fealdade, de injustiça, alguma coisa boa haverá – Esmeralda, tentando preservar-se à sua maneira; o narrador, tratando-a com carinho e mesmo com respeito. Não será ele, na medida do possível, o protetor da mulher, o remanescente do Quixote neste século XX em que narrou a sua estória?

O título da novela, porém, continua a obsedar-me. Tripartido, um dos sintagmas que o constituem dispensa interpretação, tão óbvio é: “as Velhas Viúvas”; o primeiro, “Dom Quixote”, intrigante, foi questionado, sem que se chegasse a mais que a uma resposta interrogativa. O terceiro, “a Rapariga dos Fósforos”, acorda em mim uma memória muito antiga, quase perdida na longínqua infância, quando, já leitora assídua, enternecia-me com as delicadas narrativas de Hans Cristian Andersen. A Menina dos Fósforos era das preferidas. Fui relê-la e novamente – talvez com maior intensidade do que outrora – emocioniei-me. É uma estória muito triste, mas com um final feliz.

Uma menina pobre, sem família, numa noite de áspero inverno, acolhe-se ao canto de uma casa. É vendedora de fósforos, mas naquele dia não vendeu nenhuma caixa e, se voltar a casa sem algum dinheiro, bater-lhe-ão. Descalça, quase despida, encolhe-se a buscar um pouco de calor. Mas o frio é cada vez maior. Pensa que talvez um fósforo aceso a possa aquecer. Acende-o. Vê-lhe o brilho, sente-lhe a chama quente. Por um minuto vê-se diante de uma estufa. Não dura muito a visão e a sensação agradável. O fósforo apagara-se. Risca outro e uma nova visão: a parede da casa torna-se transparente e, sobre a mesa da sala ornamentada, vê um belo pato assado – era a véspera do Ano Novo. Risca outro fósforo, uma nova imagem, na qual se vê incluída. Está debaixo da árvore de Natal, toda enfeitada com velinhas coloridas

¹⁰ Os grifos em itálico são de minha responsabilidade, a chamar a atenção do leitor para o que de hipotético tem a narrativa.

que vão subindo e se transformando em estrelas. Uma destas cai, e ela repete uma frase que ouvia da avó – a única pessoa que a amara, cada vez que via cair uma estrela: “Morreu alguém.” À luz de mais um fósforo, a avó lhe aparece e a menina pede: “Vovó, leva-me contigo...”

É preciso manter a luz para que a avó não desapareça. E ela vai acendendo os fósforos, que brilham cada vez mais. A avó a toma nos braços e lá se vão, voando, mais alto, sempre mais alto, até ao seio de Deus.

Na madrugada seguinte a encontraram no canto da parede, corada e com um sorriso no rosto, a mão cheia de fósforos queimados. O que ninguém nunca soube foram as lindas visões que tivera, antes de entrar, com a avó, “nas glórias do Ano Novo”.

A nossa Rapariga dos Fósforos é bem mais infeliz: é pobre, vive num ambiente miserável, não conheceu nem conhece amor de avó, não vende fósforos, mas o seu corpo, mesmo com restrições. Os fósforos não lhe trouxeram calor nem mágicas visões, só lhe deram a morte, sem as promessas de ascensão, sem prêmio final. Esmeralda é a vítima de uma sociedade machista, em que predomina o marialvismo, tão duramente criticado por Cardoso Pires. O conto é mais um golpe a ela lançado por este Quixote, em pleno gozo da razão. E tudo parece terminar em total desalento:

Deixei-a, é certo, sozinha e a trincar fósforos. Mas que poderá uma pessoa, unicamente por si só, quando se lhe depara uma rapariga tão jovem e com o corpo

traçado pela boca esfaimada duma velha? Uma rapariga que nada sabe do nosso mundo nem nunca beijou um homem?

A menos que um vento sagrado de justiça venha dignificar as razões ultrajadas, os gestos, o olhar, tudo o mais – nada.

Nada, digam o que disserem. Nada. Nada. (*JA*, p. 136).

Tremendo, esse nada repetido como dobres a finados. Nenhuma brecha para pelo menos vislumbrar a esperança. Ou a haverá? “A menos que um vento sagrado de justiça venha dignificar as razões ultrajadas, os gestos, o olhar, tudo o mais”. Esta ressalva, “a menos que”, não será a brecha desejada? Parece-me que esta é a leitura que se impõe ao leitor atento que volta atrás para captar a mensagem do narrador: o “nada” anulador da esperança poderá ser arrastado pelo “vento sagrado de justiça”.

Narrador / Quixote fundem-se então e já agora sentimos que o “vento sagrado da justiça” poderá tê-los trazido em seu bojo para que, portadores desse princípio moral tão raro, tão precioso, possam juntos arrastar o “nada” para longe de todas as raparigas dos fósforos.

É para isso que José Cardoso Pires, consciente de que é relevante o papel da literatura no processo social, contribui com uma obra séria e preocupada com a “amputação do homem” privado de meios de realização.