Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

Leonardo Nunes de Carvalho

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

O “deslocamento” e o “limite” como aliados para construção narrativa de “Os caminheiros”, de José Cardoso Pires.

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Izabel Margato

Rio de Janeiro
Novembro de 2015

Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

LEONARDO NUNES DE CARVALHO

O "deslocamento" e o "limite" como aliados para construção narrativa de "Os caminheiros", de José Cardoso Pires.

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Izabel Margato
Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Eduardo Prazeres dos Santos
UNIG

Profa. Denise Berruezo Portinari
Coordenadora Setorial do Centro de
Teologia e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro,18 de novembro de 2015.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Leonardo Nunes de Carvalho

Graduou-se em Letras pela Universidade Estácio de Sá, especialização em Literaturas Portuguesa e Africanas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ficha Catalográfica

Carvalho, Leonardo Nunes de

O “deslocamento” e o “limite” como aliados para construção narrativa de “Os caminheiros”, de José Cardoso Pires / Leonardo Nunes de Carvalho; orientadora: Izabel Margato. – 2015.

55 f.; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2015.

Inclui bibliografia

CDD: 800

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

Para a Gabriela

Agradecimentos

A Deus
Meus pais
Minha irmã
A Izabel Margato
Ao Alexandre Montaury
A Bárbara Kreischer
Ao Filippe.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

Resumo

Carvalho, Leonardo Nunes de; Margato, Izabel (Orientadora). **O "deslocamento" e o "limite" como aliados para a construção narrativa de "Os caminheiros", de José Cardoso Pires.** Rio de Janeiro, 2015, 55 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Em "Os caminheiros", José Cardoso Pires nos apresenta um cenário de extrema traição: Cigarra, um cego que faz algumas apresentações artísticas, é vendido por Tóino, seu suposto empresário. Demonstramos que esta história da traição se trata apenas da história da superfície construída por José Cardoso Pires para contar outra história de maneira cifrada. Neste sentido, buscamos situar o contexto de miséria social e repressão, além de demonstrarmos de que maneira a literatura portuguesa evidenciava conteúdos que o Estado tentava ocultar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

Palavras-chave

Os caminheiros; deslocamento; limite; José Cardoso Pires.

Abstract

Carvalho, Leonardo Nunes de; Margato, Izabel (Advisor). **The "displacement" and "limit" as allies to narrative construction of "Os caminheiros" by José Cardoso Pires.** Rio de Janeiro, 2015. 55 p. MSc. Dissertation - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In “Os caminheiros”, José Cardoso Pires presents us with a scenario of extreme betrayal: Cigarra, a blind man who does some artistic presentations, sells for Tóino, its supposed businessman. We demonstrate that this story of betrayal is the history of surface built by José Cardoso Pires to tell another story of encrypted form. In this sense, we seek to situate the context of social misery and repression, as well as demonstrate how the Portuguese literature was an ally to tell the truth that the state was trying to hide.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

Keywords

Os caminheiros; displacement; limit; José Cardoso Pires.

Sumário

1.0 Introdução 9

2.0 Pensar contrário é enfrentar 14

3.0 Versão oficial e versão alternativa 19
3.1 Versão oficial 19
3.2 Versão alternativa 21

4.0 O testemunho 24
4.1 O tom testemunhal 24

5.0 Caminhando ao acaso 26
5.1 O que é Jogos de Azar 26
5.2 A charrua entre os corvos 28

6.0 Análise de "Os Caminheiros" 32
6.1 O deslocamento 41
6.2 O limite 43

7.0 Considerações finais 46

8.0 Referências Bibliográficas 48

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

1.0 Introdução

O sentido que move esta dissertação é a busca pelos mecanismos de escrita criados pelo escritor português José Cardoso Pires no conto "Os Caminheiros". Estes mecanismos surgiram diante da necessidade de se fazer literatura em tempos difíceis, como o período de 1949 data da primeira publicação de "Os Caminheiros" até sua segunda publicação em "Jogos de Azar", em 1963. Um dos contos mais importantes da carreira de José Cardoso Pires, "Os Caminheiros" conta a história de uma traição: a venda de um deficiente visual cantor pelo seu empresário. Esta narrativa está inserida historicamente em um dos períodos mais tenebrosos da história de Portugal: o Estado Novo português.

O Século XX foi um período de totalitarismos. Em Portugal o Estado Novo sustentou um regime de exceção que dominou o país em grande parte do século. Este regime que deu seus primeiros sinais em 1910 com a proclamação da República deu início a um apelo por uma ordem que organizasse o país economicamente. Esta nova ordem buscava, na verdade, um melhor desenvolvimento econômico, pois em grande parte era baseado em uma agricultura de subsistência.

A fim de enriquecer e se proteger, a burguesia foi a camada social que mais manifestou o desejo por um sistema que preparasse o país para uma nova ordem econômica. Diante das fortes pressões burguesas, anos mais tarde, Sidónio Pais volta-se contra as forças republicanas no país, apoiado principalmente pelas camadas mais conservadoras[1]. Será em 1924 é que se inicia uma articulação militar mais evidente, tendo como um dos propósitos a consolidação econômica contra um país cada vez mais pobre. Neste sentido que a figura de Salazar aparece com a finalidade de salvar o país da miséria,

[1] Este período é também o do Integralismo Lusitano o qual surgiu em Portugal a partir de 1914 com traços ideológicos bem definidos para a direita. "O Estado autoritário português teve ainda outras raízes, embora com seiva menor do que a do Integralismo". (MARQUES, A.H. de Oliveira. "O Estado Novo". In*: Breve História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2006 pág, 645.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

passando a supervisionar as ações econômicas e, colaborando, obviamente, para o enriquecimento da burguesia.

A oposição pró-democrática e pró-socialista iniciou suas primeiras manifestações em 1943 com o M.U.N.A. F (Movimento de Unidade Nacional Anti-Fascista). É neste momento em que a oposição se fortalecia que a escrita de José Cardoso Pires começa a ganhar suas primeiras formas, seja com sua publicação de estréia: *Os Caminheiros e Outros Contos*, em 1949, ou mesmo em 1952 com *Histórias de Amor*.

Como percebemos, é no período de 1949 que o escritor inicia seus primeiros registros sobre a realidade de seu povo, transformando a situação histórica de seu país como motivação para ser escritor[2].

Historicamente falando, no período de 1949 até a publicação de *Jogos de Azar* em 1963, o sistema e a oposição se confrontaram por diversas vezes em decorrência das contradições de seus discursos ideológicos: seja, inclusive, através da criação do M.U. D (Movimento de Unidade Democrática) pela Frente popular e pelo aperfeiçoamento da Polícia Secreta renomeada como P.I.D.E. (Polícia Internacional e de Defesa do Estado).

E é neste período de liberdade de expressão *supervisionada* pela P.I.D.E. que o Estado passou a combater qualquer manifestação que colocasse em risco o discurso oficial, propagado pelo Estado como único e verdadeiro. Para isto, a fim de reforçar a sua credibilidade, o Estado construía ficções apaziguadoras sobre a realidade para criar um certo conforto social para a população.

Será, portanto, como uma escrita interventiva e alternativa que José Cardoso Pires irá contrapor os discursos oficiais do Estado. É por esta razão que nossa proposta se inclina para a análise minuciosa dos procedimentos de uma escrita interventora criada por este autor em grande parte de sua produção,

[2] José Cardoso Pires está inserido em um conturbado ambiente político e cultural, onde duas expressões artísticas encontram-se também em um momento de confrontação: A Geração de Presença e os Neo-Realistas. Embora não tenha participado efetivamente destes grupos sua escrita possui a preocupação com a linguagem proposta pela Geração de Presença e, da mesma forma, o forte engajamento político vindo do Neorrealismo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

mas que, no período da ditadura de seu país, tornou-se mais evidente.

Estes procedimentos surgiram a partir de uma tomada de consciência do escritor sobre a necessidade de se combater os discursos oficiais construídos pelo Estado Novo Português. Assim, para contrapor os discursos oficiais, o autor criou uma nova maneira de contar a realidade, tendo como sua principal meta, opor-se à realidade postulada pelo sistema. A postura de sua escrita está nesta tensão, isto é, no conflito entre estes dois tipos de narrativas: o discurso estatal e o literário. Enquanto o primeiro buscava fixar a sua versão dos fatos, o segundo, porém, apresentava discursos alternativos ao primeiro. Assim, ao serem apresentados discursos antagônicos, consequentemente, o discurso oficial era colocado em dúvida porque não era mais o único existente e nem o único divulgado.

É também neste aspecto que se situa nosso trabalho: analisar de que maneira um escritor se expressa pela literatura quando sua liberdade de expressão e artística passa a ser supervisionada e quais os possíveis mecanismos de escrita de um intelectual em seu ato de escrever de maneira interventiva.

Estas perguntas serão alguns dos parâmetros de nosso texto que busca colocar em discussão estes questionamentos partindo do conto *Os Caminheiros* de José Cardoso Pires, do livro *Jogos de Azar*. Assim, com o objetivo de mostrar realidades alternativas frente ao discurso oficial, José Cardoso Pires constrói histórias a partir de lugares e pessoas comuns, como os caminheiros, que se encontram à margem dos discursos oficiais.

Será, portanto, desta maneira que José Cardoso Pires irá colocar em questão a complexa realidade portuguesa frente à unívoca realidade do Estado. Foucault propõe: "A racionalidade política se desenvolveu e se impôs ao longo da história das sociedades ocidentais. Inicialmente, ela se enraizou na ideia do poder pastoral, depois, na razão de Estado" [3]. De maneira ainda mais abrangente, Foucault indicou que as verdades universais atribuídas ao homem são apenas efeitos de verdade construídos estrategicamente pelas formas de

[3] FOUCAULT, M. *"Omnes et Singulatim": uma Crítica da Razão Política* in Estratégia saber-poder. Ditos & Escritos IV, 2006, p. 385

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

poder presentes nas relações sociais. Isto significa, então, que estes mecanismos trabalham como se fossem verdades irrefutáveis, para que assim sejam justificadas as relações de poder.

Foucault comenta a relação entre Estado e população quando afirma que os governos necessitavam construir maneiras de persuasão e controle, denominadas por ele como "condução de condutas". Foucault propõe, então, a necessidade de se criar uma atitude crítica frente aos efeitos de verdade que justificariam este governo de condutas.

Neste sentido, o discurso oficial produzido pelo poder é historicamente investido sempre de um caráter verdadeiro, pois deseja produzir efeitos de persuasão e poder. É neste aspecto que se encontra algumas das principais preocupações de Foucault: quem é o responsável por dizer a verdade[4] Foucault indaga-se sobre esta questão, inclusive, em seu curso: Sécurité, territoire, population, de 1977, onde propõe que o verbo governar tratava-se tanto de que maneira conduzir alguém como também de seu contrário.

Se o manejo da verdade está intimamente ligado à governabilidade será neste mesmo sentido que o projeto literário de José Cardoso Pires estará enraizado. Em uma perspectiva também de condução, na verdade, em uma formação "de um tipo ideal de leitor, aquele que saberá desconfiar das premissas em que se baseia qualquer enunciado. É numa espécie de desconfiança do discurso oficial que a narrativa de Cardoso Pires está amparada" [5]. Ou como propõe José Cardoso Pires: "Há mil maneiras de dizer liberdade e mil maneiras de a aprender,..." [6]. Assim, formar leitores críticos é uma das principais metas da narrativa de José Cardoso Pires.

Estas idéias serão ampliadas no capítulo: "Pensar contrário é enfrentar", onde buscamos demonstrar a criticidade de José Cardoso Pires desde o início de sua carreira quando queria ser escritor, em seu emblemático encontro com

[4] FOUCAULT, M. *Discorso e verità nella Grecia antica. Edizione italiana a cura di Adelina Galeotti*. Introduzione di Remo Bodei. Roma: Donzelli editore, 1997. Pág. 111.
[5] MONTAURY, Alexandre. "O Delfim, narrativa de entrelinhas". In: *SEMEAR – Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. Nº 5. Cultura e democracia*. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2001.
[6] PIRES, José Cardoso. "Sete parágrafos sobre a liberdade e algumas inscrições murais." In*: E Agora, José.* Lisboa: Moraes, 1977, p. 267.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

Mário Dionísio. Este texto está baseado teoricamente em duas publicações diferentes e que, ao mesmo tempo, de alguma forma, se complementam: *Breve história de Portugal* e *O intelectual em tempos difíceis.*

É a partir deste momento que a noção de resistência começa a ganhar mais forma quando construímos o capítulo: "repressão e oposição", onde buscamos evidenciar as ficções oficiais que tentam impor uma única realidade. E, ao mesmo tempo, demonstramos como a literatura se apresenta como um lugar de refúgio a estas ficções, funcionando como um instrumento de resistência e combate. É neste sentido que o capítulo "O tom testemunhal" exemplifica a escolha de José Cardoso Pires pelas vozes populares como uma saída para a representação do discurso não oficial.

Porém, é no capítulo seguinte: "caminhando ao acaso" que nossa análise do conto "Os caminheiros", finalmente, começa a ganhar forma. Desdobrando-se em "O que é Jogos de Azar" e "A charrua entre os corvos", este capítulo busca situar o leitor sobre o porquê de José Cardoso Pires revisitar este conto, anteriormente publicado, em um novo livro com um novo título e uma intrigante introdução.

No capítulo: "Análise de Os Caminheiros", buscamos fundamentar a escolha do conto como forma de expressão do autor, além de evidenciar as características do conto na modernidade, segundo as propostas de Ricardo Piglia. Neste sentido, demonstramos, ainda, o uso de duas estratégias narrativas de José Cardoso Pires: o deslocamento e o limite, como aliados na construção de "Os Caminheiros".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

2.0 Pensar contrário é enfrentar

> Cidadão atuante e coerentemente solidário com a luta pela Democracia, José Cardoso Pires soube construir — mesmo antes do 25 de Abril — uma obra independente e participativa para fazer frente ao tempo obscuro que lhe foi dado viver.
>
> Izabel Margato.

Contrapor ao discurso oficial e verdadeiro com um discurso contado paralelamente era um dos principais objetivos de José Cardoso Pires. Para que, através de suas histórias, a verdade contada pelo discurso oficial fosse colocada em dúvida[7] e, desta maneira, poder "apostar na verdade como processo, dividindo a responsabilidade dessa construção com o leitor" [8].

Porém, pensar contrariamente ao discurso oficial era arriscado tanto para os cidadãos, quanto para os intelectuais, pois "nenhuma palavra ou imagem podia ser publicada, pronunciada ou difundida sem prévia aprovação dos censores" [9] Mesmo diante destas circunstâncias, José Cardoso Pires não desistiu de seus objetivos como intelectual, fazendo uso de procedimentos narrativos a fim de construir outras maneiras de contar a realidade.

Uma das estratégias da construção narrativa de José Cardoso Pires é proposta por Izabel Margato:

> constrói-se com a focalização indireta e oblíqua com que o escritor lê os acontecimentos do seu momento histórico. Partindo da apresentação de um pequeno detalhe, de um pormenor, a narrativa de Cardoso Pires convoca os diferentes sentidos com que esse objeto é tratado para, num movimento circular, desgastá-los e confrontá-los com uma nova percepção diferente e específica.

[7]A verdade não possui um significado fixo e imutável e menos ainda admite somente um significado ou interpretação, por isso nenhum sistema filosófico pode ser eterno, porque nenhum consegue abranger a complexidade da realidade. Mais especificamente, nenhum discurso verdadeiro é totalizante, pois a linguagem não esgota a realidade.

[8]PINTO, Madalena Vaz. "Uma lagartixa não é uma lagartixa ou A escrita como provocação". In: *Semear 11*. Rio de Janeiro: NAU, 2005. Pág. 176.

[9] MARQUES, A.H. de Oliveira. "O Estado Novo". In*: Breve História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2006. Pág. 650.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

> Curiosamente, esse sentido específico e particular não substitui nem exclui a percepção anterior, antes dá a ela uma outra funcionalidade: a de indiciar, na qualidade de cifra, um tipo de sensibilidade que se junta a rede complexa que delimita e articula o nosso cotidiano[10]

Em seu outro texto "O intelectual em tempos difíceis", Izabel Margato diz que: "resistir, interrogar" podem ser considerados termos recorrentes ou até mesmo referências obrigatórias na escrita de José Cardoso Pires. A pesquisadora relembra o conhecido prefácio "Uma pequena grande história", onde retoma o encontro de José Cardoso Pires, ainda jovem, com Mário Dionísio. Este encontro tinha uma intenção e uma vontade: José Cardoso Pires queria ser escritor.

Este buscava uma orientação, um parecer ou uma opinião a respeito de seus primeiros escritos. Porém, esta consulta ocasionaria também um enfrentamento de opiniões de ambas as partes[11] a respeito da situação artística de Portugal, pois para Mário Dionísio: "a cultura, sim, é importante, mas que o momento era de luta decisiva"[12]

Neste sentido, Mário Dionísio defendia que quem quisesse lutar contra o regime que escolhesse alguma coisa mais eficaz naquele momento do que apenas ser escritor. José Cardoso Pires compreendeu as considerações de Mário Dionísio, mas sua vontade em ser escritor permanecia.

> Esta resistente tomada de posição não foi decerto a primeira na vida de Cardoso Pires. Para chegar a ela, muitos vôos foram ensaiados, muitas interrogações foram vividas. Não se vai ao encontro de alguém sem uma reserva de conhecimentos, experiências, projetos. No entanto, mesmo não sendo o primeiro embate vivido pelo escritor, a "consulta" a Mário Dionísio tem aqui o valor de emblema, de ato inaugural, exigindo cautela e cerimônia na aproximação. Cautela e cerimônia por se tratar de uma posição consciente e consentida que não descarta a prática política, a empenhada oposição à cena fascista

[10]MARGATO, Izabel. "Cardoso Pires e as formas da revolução" In: MARGATO, Izabel, GOMES, Renato Cordeiro. *Literatura e revolução*, Belo Horizonte : UFMG, 2011 pág.133.

[11]MARGATO, Izabel. "O intelectual em tempos difíceis". In: MARGATO, Izabel. (Org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. Pág. 150

[12]DIONÍSIO, Mário. "Uma pequena grande história". In: *O anjo ancorado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

portuguesa[13]

Resistir é lutar, ou seja, resistir contra a censura, contra a observar direta dos acontecimentos, contra a força de uma tradição que prevalece com discursos persuasórios. O confronto, mesmo que amigável, com Mário Dionísio demonstra o posicionamento literário e intelectual de José Cardoso Pires por uma escrita independente.

> Como não poderia deixar de ser, essa escrita está comprometida com o presente, com o presente de um tempo português que era preciso interrogar, inquirir e explorar com novas astúcias – com uma outra lógica, uma outra ótica -, para fazer explodir as suas práticas de ocultamento e legitimação; para destacar e desarticular, em contracorrente, as diferentes assimilações e ressignificações com que todo poder procura neutralizar a eficácia dos discursos que se lhe opõem[14]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

Neste seu primeiro contato formal com Mário Dionísio, José Cardoso Pires recebe uma orientação um pouco abaixo de suas expectativas. O parâmetro que Mário Dionísio propunha de "como se lutar corretamente" incomodou o jovem escritor que, mesmo admirando os neorrealistas, recusou-se a integrar o movimento. Esta recusa, porém, se desdobra em dois motivos:

> Trata-se de uma oposição marcada por um conhecimento - uma prática interrogativa - que lê criticamente as assimilações da tradição literária e, também, por um reconhecimento que retoma e dá continuidade - como citação - à "existência crítica" de antigos camaradas[15]

Integrar um movimento revolucionário com traços aparentemente dogmáticos resultava em um incômodo significativo, recordado, inclusive em *E agora, José?* Em parte deste texto, o autor cita as conquistas dos companheiros que o antecederam e combatiam, da mesma maneira, qualquer dogmatismo artístico.

---

[13]MARGATO, Izabel. "O intelectual em tempos difíceis". In: MARGATO, Izabel. (Org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 2004 Pág. 150.
[14]MARGATO, Izabel. "O intelectual em tempos difíceis". In: MARGATO, Izabel. (Org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 2004 Pág. 151.
[15] MARGATO. Izabel. "O intelectual em tempos difíceis". In: MARGATO, Izabel. (Org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 2004 Pág. 151.

> Na existência crítica dos camaradas mais queridos que me antecederam compreendi que a dúvida e a vigilância de nós mesmos são o ponto capital do breviário de quem escreve. (...) A continuidade que deram ao esforço daqueles que o antecederam; o caminho que alargaram com *Sol Nascente* e *Novo Cancioneiro*; a diversidade de temas que abordaram; o combate que enfrentaram, por um lado, contra a arte demissionária e, por outro, contra o populismo e a demagogia – tudo isso representa uma experiência que encontrei já adiantada quando publiquei o meu primeiro livro e que estará ainda em ascensão quando escrever o último[16]

O regresso a tradição, na verdade, faz um tributo aos companheiros que o antecederam por suas lutas e conquistas, e por esta razão são lembrados e retomados ao presente do texto de José Cardoso Pires. Não como identidade, mas como linha de raciocínio que retornam da tradição. A vigilância e a dúvida de quem se propunha a escrever são alguns dos posicionamentos que José Cardoso Pires queria que permanecesse em sua escrita. Memórias de um convívio com seus antigos companheiros que reaparecem e influenciam seu novo projeto de escrita.

Portanto, este processo de recusa e posicionamento crítico diante das coordenadas culturais vigentes inicia em José Cardoso Pires a formação de um escritor com uma nova proposta de escrita[17], além de constituir "sua identidade de homem público e sujeito de escrita" [18]

Assim, José Cardoso Pires se coloca como um escritor que está fora do lugar ou "um pouco à margem" [19] dos discursos oficiais. Porém, ao mesmo tempo em que recusa integrar o movimento neorrealista, é nele que busca a base de construção de seus textos, partindo da diversidade textual registrada pelos escritores deste mesmo movimento[20]

É na pluralidade dos textos dos antigos companheiros neorrealistas que

[16]PIRES, José Cardoso. *E agora José?* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999 Pág. 32.
[17]MARGATO. Izabel. "O intelectual em tempos difíceis". In: MARGATO, Izabel. (Org.). *O papel do intelectual hoje.* Belo Horizonte: UFMG, 2004 Pág. 152.
[18]MARGATO, Izabel. "O intelectual em tempos difíceis". In: MARGATO, Izabel. (Org.). *O papel do intelectual hoje.* Belo Horizonte: UFMG, 2004 Pág. 152.
[19]PIRES, José Cardoso. *Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares, memorações*, Lisboa, Dom Quixote, 1998, pág.10.
[20]PIRES, José Cardoso. "Discurso entre Irmãos", In: *E agora José?* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999. Pág. 32.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

José Cardoso Pires buscará construir seu texto lutando contra qualquer homogeneidade de pensamento. Desta maneira, sua escrita se tornou um ato político de resistência e "recusa de uma verdade dogmática" [21].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

[21]PINTO, Madalena Vaz. "Uma lagartixa não é uma lagartixa ou A escrita como provocação". In: *Semear 11*. Rio de Janeiro: NAU, 2005

3.0 Versão oficial e versão alternativa

3.1 Versão oficial

> O primarismo e a arrogância com que a voz oficial expunha as menos racionais das suas afirmações eram uma exibição declarada de desprezo pela inteligência comum e uma provocação, afinal, à impotência dos governados.
>
> José Cardoso Pires.

A censura buscava moldar o pensamento coletivo para não apenas controlar, mas que também criar formas de pensamento adaptadas ao Poder[22]·. Para isto, influenciava diretamente os meios de comunicações e cultura das mais diversas maneiras [23] na tentativa de eliminar o pensamento crítico de seus cidadãos e para que sua influência ganhasse cada vez mais força.

> A indiscutibilidade que Salazar impõe no seu discurso (e que o Estado Novo impõe nas práticas políticas) é, no sentido em que sugere José Rebelo, o retorno a forma política da pré-modernidade, assente no "conforto de certezas" transcendentais[24]

A respeito deste tema, Piglia propõe que: "estabelecer onde está a verdade, atuar como um detetive, descobrir o segredo que o Estado manipula, revelar essa verdade que está escamoteada"[25] poder-se-ia dizer que é um lugar bem definido para um escritor.

No caso de *Os Caminheiros* descobrir uma verdade oculta na vida de dois personagens que se encontram carregados de um simbolismo histórico, representa encontrar esta verdade que foi rasurada ou omitida. Um primeiro

[22]PIRES, José Cardoso. *E agora José?* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999. Pág. 163.
[23]O Estado Novo prolonga-se dos anos de 1930 aos anos de 1970, o que significa que foi sob a sua autoridade que em Portugal se difundiram os meios de comunicação. Não havia o uso destes meios como espaço de diálogo e confrontação política
[24]TRINDADE, Luís. "Os Excessos de abril" In: MARGATO, Izabel, GOMES, Renato Cordeiro. *Literatura e revolução*, Belo Horizonte : UFMG, 2011.

[25]PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milênio (y cinco dificuldades*). Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2001 Pág. 21.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

sinal, entre as relações futuras entre literatura e política, segundo Ricardo Piglia, poderia se encontrar neste movimento do escritor em relação ao Estado. Pois, a relação entre Estado e literatura está nesta tensão entre dois tipos de narrações.

Podemos compreender que: "também o Estado narra, que também o Estado constrói ficções, que também o Estado manipula certas histórias" [26]. Por outro lado, a literatura constrói suas histórias, mas, com um sentido diferente, específico: como um relato alternativo para que seja confrontado com a história oficial, contada e dita pelo Estado.[27]

As histórias estatais são criadas com funções apaziguantes, para que através delas se construam consensos e, consequentemente, sejam compreendidas como a história credível e verdadeira, tornando estas "ficções" em instrumentos estatais pacificadores.

Neste sentido, Piglia se questiona se as relações entre literatura e política poderiam auxiliar na compreensão do funcionamento dessas ficções, que buscam manter a ordem e o *status quo.* Para isso, é necessário analisarmos não somente o conteúdo, mas a forma com que o Estado constrói estas ficções[28].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

[26]PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milênio (y cinco dificuldades*). Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2001 pág. 22.

[27] Entendendo assim que o Estado também narra, Piglia conclui que a história da argentina, consequentemente, também é marcada por "histórias oficiais" construídas pelo poder. Partindo deste pensamento, o autor recorda que na época da ditadura circulava uma história de uma Argentina enferma, que necessitava ser curada. Na verdade, esta era uma metáfora médica construída pelos militares para definir sua função em salvar um país que tinha um tumor, um câncer que proliferava, que era a subversão. Assim, a ditadura criava histórias demonstrando que o dever dos militares era intervir, aceticamente, como os médicos, que necessitam, algumas vezes, "desgarrar y mutilar para salvar". Muitas destas histórias eram remetidas a uma sala cirúrgica com corpos ensanguentados e mutilados, para que, através desta imagem, fosse representada uma espécie de encenação condensada da ação repressora, em que o terror praticado é descrito através de uma metáfora extremamente aterrorizante. Assim, para que não fosse dito explicitamente o que aconteceria com os opositores do governo ditatorial, algumas metáforas desta natureza foram construídas com o objetivo de "aparecer" os segredos do ambiente repressor, mas de maneira deslocada, dita de outra maneira.

[28]Os relatos estatais são construídos de maneira unilateral, isto é, com apenas uma interpretação da realidade. Estes buscam explicar de forma unilateral uma rede social antagônica e multifacetada.

A literatura é uma grande aliada, auxiliando-nos a "captar" e compreender as formas de narração vindas do poder: sua construção e atuação na sociedade.

3.2 Versão alternativa

Com a finalidade de se contrapor ao discurso oficial, José Cardoso Pires constrói "A charrua entre os corvos" e "Os caminheiros" como histórias subversivas, contadas por vozes não oficiais. É a partir desse pensamento que Ricardo Piglia demonstra como algumas premissas para a literatura do "próximo milênio" estão exatamente na ideia de compromisso, de intervenção e de confrontação do intelectual com os discursos oficiais.

Neste sentido, "Os caminheiros" tem um grande mérito por apresentar a captação da *voz popular* que, no momento histórico de sua produção, possuía estreita relação com a miséria e o terror social no período da ditadura. Assim, mais do que uma simples história, "Os caminheiros" denuncia o terror social propagado pelo sistema com um tom muito vivo, fazendo a linguagem dos personagens como representações "de la voz y de la oralidad".[29]

Desta maneira, a representação das vozes populares, abre espaço para a dicção e o tom que lhe são característicos, além de ser um interessante lugar de posicionamento para o intelectual. Pois, colocando-se no lugar do outro, pode se descobrir no espaço popular, "um universo, de companheiros, de aliados" [30]

Nesta posição do intelectual, há o que Ricardo Piglia chama de um primeiro deslocamento isto é, a tensão entre o intelectual e o Estado. Desta forma, os discursos antagônicos estariam posicionados da seguinte maneira: de um lado o vínculo entre o intelectual e as massas populares condensadas na charrua entre os corvos e na caminhada de António Gráscio e Cigarra e do outro lado, então, estariam os discursos vindos do poder.

[29]PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milênio (y cinco dificuldades*). Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2001 pág. 19
[30]PIGLIA, Ricardo. . *Tres propuestas para el próximo milênio (y cinco dificuldades*). Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2001. Pág. 20.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

No caso de “Os Caminheiros”, conhecer o motivo de dois homens estarem inseridos em uma vida sem rumo e, aparentemente, sem muitas surpresas pelo caminho. Inicia, portanto, um processo de descifração e de investigação por parte de quem narra à história, para que, assim, se consiga "captar os segredos e as manipulações do poder"[31]

Estas histórias são, na verdade, relatos que circulam na sociedade, são "pequenas histórias, ficções anônimas, micro- relatos”[32] em que se evidencia uma realidade múltipla, plural e mutável. Piglia relata que estes relatos alternativos são o "contexto maior da literatura", pois o escritor assimila a realidade social como algo já narrado. Assim, o escritor é aquele que sabe ouvir e que está atento às vozes sociais elaborando-as e ficcionalizando-as[33]

Assim, Piglia demonstra como se produzem as vozes alternativas, isto é, discursos não oficiais carregados de um sentido plural e aberto, que insinua e fixa um sentido diverso e desdobrável. Estes discursos alternativos são “aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” [34].

Neste sentido, percebemos que há um contraste no que diz respeito a mostrar e dizer na literatura, pois o relato da charrua não diz nada de forma direta, mas demonstra através de uma imagem algo que permanece na memória, a ecoar.

Além disso, o que merece atenção não é somente uma charrua abandonada entre os corvos, mas que existe alguém que presenciou estes momentos e que testemunha o ocorrido a *outro alguém*. Assim, haverá sempre alguém que testemunhe e desconstrua as formas de poder vindas do Estado,

[31]PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milênio (y cinco dificuldades*). Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2001.pág.21.
[32]PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milênio (y cinco dificuldades*). Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2001 Pág.25.
[33]Ricardo Piglia exemplifica em seu texto a respeito de relatos anônimos que no momento de repressão ditatorial e conflito com o Chile começou a circular um relato popular, que era contado e tinha versões múltiplas: “Se dizia que alguém conhecia a alguém que em uma estação de trem do subúrbio, deserta, na madrugada, havia visto passar um trem com caixões que foi indo para o sul. Um trem de carga que alguém havia visto passar lento, fantasmal, carregado de caixões vazios, que foi indo para o sul, no silêncio da noite". Esta imagem representa tanto os desaparecidos, "aos corpos sem sepultura", como "antecipava" a guerra das Malvinas.

[34]FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 15ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007. Pág.10.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

pois "Não existe de um lado os que têm o poder e de outro aqueles que se encontram alijados. Rigorosamente falando, o poder não existe; existem sim práticas ou relações de poder"[35]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

[35]FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2004. p. XIV.

4.0 O testemunho

4.1 O tom testemunhal

A fala da testemunha configura-se, portanto, como um relato popular e "um processo testemunhal"[36], que demonstra as contradições das ficções estatais frente a realidades alternativas propostas pelo intelectual. A fim de encontrar a verdade dos acontecimentos, o intelectual busca algumas informações sobre a realidade "em outras versões, em outras vozes"[37] Assim, o autor busca, simultaneamente, revelar a verdade que o Estado manipula e estar atento ao relato não oficial. Para isto, transcreve o discurso alternativo baseado nos fragmentos da realidade do que foi presenciado pelas testemunhas[38]. A observação destes testemunhos requer mudanças e transformações da realidade, como "a remodelação dos esquemas feitos, das idéias aceites, dos hábitos sociais convencionalmente aferidos"[39]

No caso de "Os Caminheiros", as vozes alternativas são representadas com o tom da voz popular: a oralidade é a forma de expressão escolhida por José Cardoso Pires como "distanciamento narrativo"[40] para representação do tom testemunhal.

Segundo Piglia, o intelectual deverá se encontrar atento à voz popular e buscar, através dela, aproximar-se mais da verdade, pois, acredita que, no relato das testemunhas é que se encontra esta verdade, mesmo que essa noção se apresente de maneira parcial, será a partir destes testemunhos que será construída uma "rede de histórias alternativa para reconstruir a trama perdida"[41]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

---

[36]SENA, Jorge de. *Poesia I*. Lisboa: Ed 70, 1961. Pág. 11-12.
[37]PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milênio (y cinco dificuldades*). Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2001 Pág.28.
[38]Como propõe Le Goff, O grego *histor* 'testemunha' no sentido de 'aquele que tudo vê'. Essa visão como fonte essencial do conhecimento leva-nos à idéia que *histor* 'aquele que vê' é também aquele que sabe. (LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. Pág. 17)

[39]SENA, Jorge de. Poesia I. Lisboa: Ed 70, 1961 Pág. 1.
[40]DIONÍSIO, Mário. "Uma pequena grande história". In*: O anjo ancorado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990. Pág.23.
[41]PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milênio (y cinco dificuldades*). Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2001 Pág. 29.

Desta maneira, José Cardoso Pires constrói seu texto segundo duas lógicas: ouvir e representar as vozes populares e, da mesma forma, desmontar e enfraquecer o relato do Estado. Trabalhando, assim, com duas histórias, o intelectual busca desmontar a história oficial, contrapondo-a com um testemunho popular de alguém que sobreviveu ao horror e necessita narrar o que vivenciou. Piglia, assim, acredita que para o intelectual o contato com a verdade está "travado pela luta política, pela desigualdade social, pelas relações de poder e pela estratégia do Estado"[42]

Este tipo de contato com a verdade não possui vínculo com uma percepção imediata, é, necessário, neste caso, recuperar os fragmentos da verdade presentes no relato popular, para que seja possível encontrá-la.

Porém, a verdade que está no relato popular, também não é completa, totalizante, é, na verdade, "parcial, fragmentária, incerto, falso também, que deve ser ajustado com outras versões e outras histórias"[43]

Piglia, conclui, então, que se existe uma verdade dos acontecimentos a ser descoberta, "a noção de verdade como horizonte político e objeto de luta" poderia atender a esta questão e ser a sua primeira proposta para o próximo milênio, onde se buscará desvendar a verdade a partir da confrontação, da luta e das relações sociais.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

[42]PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milênio (y cinco dificuldades*). Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2001 Pág. 30.
[43]PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milênio (y cinco dificuldades*). Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2001 pág.30.

5.0 caminhando ao acaso.

5.1 O que é "Jogos de Azar"

Publicado em 1963, "Jogos de Azar" é o novo livro de contos de Cardoso Pires após onze anos de seu último livro deste gênero. Esta publicação, porém, não possui histórias inéditas, trata-se, na verdade, de uma coletânea de algumas histórias publicadas anteriormente em seus dois primeiros livros *Os Caminheiros e Outros Contos* (1949) e *Histórias de Amor* (1952). Nessa publicação de 1963, algumas histórias sofreram pequenas mudanças, mas não foram perdidas as características principais da primeira versão. José Cardoso Pires comenta, detalhadamente, sobre a organização de "Jogos de Azar":

> 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[44]

O regresso ao escrito fez surgir a necessidade de alguns ajustes, inserção, retorno e substituição de palavras.

A pesquisadora Cleonice Berardinelli comenta, inclusive, as considerações de José Cardoso Pires sobre a sua releitura e organização de "Jogos de Azar" em seu artigo: "Algumas reflexões sobre a ficção de José Cardoso Pires":

> 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

[44]PIRES, José Cardoso. *Jogos de Azar*. Lisboa: Arcádia, 1963 Pág. 13.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

> chamar a seu livro Jogos de Azar. [45]

De maneira geral, como já dissemos, há detalhes que tornam "Jogos de Azar" diferenciado das publicações de 1949 e 1952. A publicação de 1963 é iniciada com um texto que, a princípio, parece se tratar de mais uma história que, como todas as outras do livro, irão compor esta coletânea. Porém, ao darmos início à leitura, percebemos que estamos diante de uma "introdução" enigmática, mas que, ao mesmo tempo, esclarece qual a base comum que norteará essas histórias. Neste sentido, o leitor é preparado para adentrar em uma realidade social bem específica, que se afirma nas histórias desta nova publicação.

> 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 civica, etc., etc, etc. [46]

Os personagens em decadência são distinguidos pelos :

> 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[47]

A partir destas informações, começamos a compreender qual o objetivo do autor em republicar histórias já "conhecidas", pois, como percebemos, José Cardoso Pires tem uma nova intenção comunicativa neste convite a uma nova

[45]BERARDINELLI, Cleonice. "Algumas reflexões sobre a ficção de José Cardoso Pires". *Navegações* v. 1, n. 1, p. 15-25, março 2008
[46]PIRES, José Cardoso Pires. Jogos de Azar. Pág: 13, 14.
[47]BERARDINELLI, Cleonice. "Algumas reflexões sobre a ficção de José Cardoso Pires". *Navegações* v. 1, n. 1, Pág. 17.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

abordagem, partindo deste lugar específico e enigmático: a introdução: "A Charrua Entre os Corvos".

Novas idéias e mais esclarecimentos, obviamente, na exata medida.

5.2 A charrua entre os corvos

Este título introdutório, antes de qualquer coisa, cria uma imagem que, a princípio, parece não possuir um sentido, fazendo-nos questionar o porquê de uma charrua, um instrumento de trabalho camponês, estaria abandonada no areal entre os corvos.

> Há anos um pescador da Fonte da Telha a caminho da Albufeira descobriu, em certo ponto da costa, uma charrua carcomida, apontada para o mar. Encontrou-a entre as ervas do areal, cravada a fundo e de rabiça levantada, como se tivesse ido longe de mais na sua tarefa de lavrar a terra e estacasse, num grande pasmo, diante do oceano. Os maçaricos e os corvos-marinhos cobriam-na de excrementos, a brisa salgada esfarelava-lhe o corpo de ferro. [48]

Depois de descrever detalhadamente como esta charrua se encontrava, a história apresenta um personagem, um anônimo pescador, que presenciou esta cena e que, descobrimos ser uma das testemunhas desta história. Ou seja, este personagem é aquele que encontrou uma charrua abandonada e que, como nós, começou a se questionar sobre o motivo daquela charrua estar ali, fora do seu lugar de costume.

> À distância, o pescador em viagem julgou tratar-se de algum cadáver sobrevoado por pássaros vorazes. Mas quando se aproximou e reconheceu a charrua, olhou o mar, olhou o deserto de areia, olhou, enfim, a mata brava que se alongava por toda a costa, e perguntou a si próprio por que milagre aquele engenho de camponeses vencera a

[48]PIRES, José Cardoso. *Jogos de Azar*, Lisboa: Arcádia, 1963. Pág. 9-10

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

floresta e as dunas para vir morrer ali, entre os corvos do mar. [49]

É interessante ressaltarmos que esta charrua foi percebida por uma testemunha que, a princípio, pensou com naturalidade a possibilidade de se tratar de um cadáver abandonado, fazendo-nos questionar se seria o caso de estarmos em um ambiente de crueldade e desrespeito à vida. Ou quem sabe, daria no mesmo estar vivo ou morto naquele lugar, pois a sensação de abandono cívico estando vivo ou morto seriam iguais? Ou podemos ir além, mesmo vivos, estariam mortas e abandonadas sem nenhuma chance de sobrevivência perante um destino cada vez mais cruel? Questionamo-nos assim e queremos deixar em aberto estas questões para que fique bem evidente a escrita interrogativa criada por José Cardoso Pires, entendido? tudo bem, vamos adiante... e voltemos à charrua.

Como estávamos dizendo, aquela charrua estava fora de seu lugar de costume e isto inquietou a um pescador e "Nem ele, nem qualquer dos pescadores das redondezas, e nem mesmo os solitários mercadores que, no Verão, percorrem a praia tocando burros carregados de peixe, ninguém tinha uma resposta para esse mistério"[50] Reforcemos, ninguém tinha uma resposta, mas faziam desta imagem que, cada vez mais ia se consagrando como uma referência, um sinal: "Mais adiante, em passando o arado..."[51], diziam, para assim, não ser esquecido.

Não importava o quanto aquele instrumento de camponês estivesse em ruínas, ninguém se aproximava para desfazer ou destruir aquele objeto que já havia se tornado uma referência [52], mesmo quando este mesmo objeto já se encontrava quase totalmente submerso pela areia.[53]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

[49]PIRES, José Cardoso. *Jogos de Azar*, Lisboa: Arcádia, 1963. Pág. 9-10
[50]PIRES, José Cardoso. *Jogos de Azar*. Lisboa: Arcádia, 1963. Pág.10.
[51]PIRES, José Cardoso. *Jogos de Azar*. Lisboa: Arcádia, 1963. pág.10.
[52]Neste sentido, Nelson Goodman a respeito de imagens que representam um objeto, relata que para que um objeto seja representado, obviamente, tem de ser símbolo daquilo que se quer representar. "Tem de estar em seu lugar, referir-se a ele", como quer o autor.

[53]A charrua abandonada já havia se tornado um símbolo, uma referência, por isso nem mesmo a ruína destituiria de significação o que já estava consagrado. Não importava se aquele símbolo estivesse em processo de "deteriorização" ou que suas características simbólicas estivem sendo perdidas. Ser semelhante ao objeto primeiro, entende-se aqui, como a charrua ainda em estado

É por esta razão que este símbolo mesmo em ruínas continuava a significar, metamorfoseando-se em movimento de significação, pois, tanto a charrua simbolizava a ruralidade em meio à modernidade europeia, quanto a impossibilidade de exercer até mesmo o trabalho rural. Assim, esta imagem simbolizava e transformava-se no próprio homem impossibilitado de suas realizações e cooperação social. "A descaracterização da charrua é, pois, imagem da descaracterização do indivíduo"[54]

Podemos compreender neste sentido que esta imagem representa os indivíduos sem autoridade, aqueles que se encontram sem condições de cooperar em sociedade, pois os meios pelos quais se encontram os instrumentos de transformação social e exercício como cidadão foram impedidos de serem manuseados, transformando-os em desocupados, em "criaturas privadas de meios de realização"[55].

Não de maneira imediata sobre o indivíduo "criatura física", mas, como defende o autor, "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"[56]. Assim, a fome é desdobrada pelo autor em mais um significado, neste caso, como uma espécie de estagnação social[57] e a falta de oportunidades que destituíam o homem da possibilidade de transformar sua realidade mesmo no século XX, no tempo dos astronautas. Não seria estranho?

O autor amplia esta ideia quando diz que diferentemente do pescador, não pensou que a charrua abandonada fosse um cadáver, mas, pensou em algo pior, "naquilo que o desprezo, a natureza ou as forças do mal roubam ao

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

"perfeito", era uma memória que não seria apagada. "Nem a semelhança é *necessária* para a referência; quase tudo pode estar em lugar de tudo. Uma imagem que representa um objeto - como um passo que o descreve - refere-se a ele e, em particular, *denota-o*. A denotação é o núcleo da representação e é independente da semelhança". (GOODMAN, 2006, pág.37).

[54]BERARDINELLI, Cleonice. "Algumas reflexões sobre a ficção de José Cardoso Pires". *Navegações* v. 1, n. 1, p. 15-25, março 2008 Pág.16.
[55]PIRES, José Cardoso. *Jogos de Azar*. Lisboa: Arcádia, 1963. pág.13.
[56]PIRES, José Cardoso. *Jogos de Azar*. Lisboa: Arcádia, 1963 pág. 12.
[57]Esse tempo estagnado e petrificado é um tempo português que José Cardoso Pires mais tarde irá emblematizar com a figura de uma lagartixa imóvel colada contra um muro antigo: "(...) ser humilde, português, que habita ruínas da história (...) um fragmento de pedra gerado na pedra (...) Lagartixa, meu brasão do tempo". (PIRES, José Cardoso. *O Delfim*, 15 ed., Lisboa, Dom Quixote, 1997, pág.68.

indivíduo, privando-o dos seus gestos úteis à comunidade"[58].

Assim, José Cardoso Pires condensa a miséria social naquela imagem, para que, através dela, fosse demonstrado o caos vivido por algumas parcelas da sociedade onde a fome e a desigualdade pareciam ser tratadas como algo natural e que só ao futuro cabe resolver universalmente. Continua o autor: "Deveremos reduzi-las à sua explicação "física" ou à responsabilidade coletiva? Penso que não."[59]

Neste sentido, entendemos e defendemos junto com o autor que a fome é apenas um efeito de um sistema opressor muito mais complexo que a superficialidade apresentada por alguma circunstância. A fome, assim, não é apenas uma questão de sobrevivência, é, na verdade, "uma questão de impossibilidade do exercício das capacidades do homem e do seu rendimento como tal. E nesse sentido, a charrua entre os corvos (marinhos ou não, pouco importa) apresenta-se-me como uma imagem significativa"[60].

Por isso, a charrua abandonada é uma imagem necessária por condensar a destruição do homem que é arbitrária a sua vontade, onde são estipulados os modos de existência de acordo com aqueles que acreditam deter a autoridade como seu pertencimento.

Por esta razão, os caminheiros em "Jogos de Azar" estão atrelados a uma existência que lhe foi imposta, isto é, modos de viver alheios e restritos as suas vontades, abandonados ao acaso, onde a fortuna e o azar ganham espaço em detrimento do conhecimento ou capacidade do indivíduo. Assim, estes caminheiros estão lançados, como dizemos, à sorte e, da mesma maneira, ao azar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

[58]PIRES, José Cardoso. *Jogos de Azar*. Lisboa: Arcádia, 1963. Pág. 11.
[59]PIRES, José Cardoso. *Jogos de Azar*. Lisboa: Arcádia, 1963. Pág. 11-12.
[60]PIRES, José Cardoso. *Jogos de Azar*. Lisboa: Arcádia, 1963. pág.12.

6.0 Análise de "Os Caminheiros".

Antes de iniciarmos a análise de "Os Caminheiros" é necessário que fique evidente que esta narrativa se trata de uma história construída a partir de captações do cotidiano, onde o trágico se faz presente de maneira sistemática em pequenos incidentes encontrados pelos personagens "pouco heroicos"[61] em seu caminhar. O contato com o trágico, porém, está condensado através das pequenas e grandes tragédias vivenciadas pelos personagens "colocados em cena para serem exploradas por um processo de interrogação contínua"[62]. Pois, no conto, "Os Caminheiros", a história é contada de maneira questionadora, fazendo daquele que conta uma espécie de curioso que se interroga e investiga à medida que narra, criando um tom de mistério por um certo modo de narrar[63]

Desta maneira, através de uma escrita interrogativa, o leitor entra em contato com uma história que instala, consequentemente, um clima misterioso através do caminho narrativo criado por uma leitura repleta de desvãos[64]. Neste momento, percebemos que a estratégia narrativa de José Cardoso Pires se encontra em uma narrativa que quer contar alguma coisa, mas não explicitamente.

Assim, para que se conte uma história de forma indireta, o autor constrói duas histórias em um único conto, diferentemente do conto clássico que conta uma história anunciando que existe outra, como afirma Izabel Margato.

Ricardo Piglia em "o laboratório do escritor", conta que Tchecov registrou um episódio bem intrigante: "Um homem, em Monte Carlo, vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, se suicida"[65]. A partir disto, Piglia

[61]MARGATO, Izabel. "Dez sentidos para um caminheiro" In*: Literatura / Política / Cultura: (1994-2004)*, Belo Horizonte : Ed. da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. Pág. 72.
[62]MARGATO, Izabel. . "Dez sentidos para um caminheiro" In*: Literatura / Política / Cultura: (1994-2004)*, Belo Horizonte : Ed. da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005 Pág.73
[63]MARGATO, Izabel. "Dez sentidos para um caminheiro" In*: Literatura / Política / Cultura: (1994-2004)*, Belo Horizonte : Ed. da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005 Pág. 72.
[64]MARGATO, Izabel. OS PROCEDIMENTOS DE ESCRITA DE JOSÉ CARDOSO PIRES. Via Atlântica, Brasil, n. 9 Pág.203.
[65]PIGLIA, Ricardo. *O Laboratório do Escritor*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994. Pág. 37.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

afirma que a forma clássica do conto se encontra condensada no núcleo dessa história futura e não escrita. Extremamente contrário ao que se espera, ao previsível, o convencional é interrompido por um homem que acaba de ganhar um milhão e tira sua vida.

Percebemos, então, que existe algo que não é descrito na vida deste homem, um detalhe, talvez, que se nos fosse contado desse algum sentido ao seu suicídio. Piglia conclui que as histórias do suicídio e do jogo não possuem um vínculo efetivo como é normal pensar, deixando evidente a característica dupla em que se forma um conto. Sendo assim: "um conto sempre conta duas histórias"[66]

A forma do conto clássico se constrói narrando em primeiro plano a história 1, o relato do jogo, e, ao mesmo tempo, em segredo, é construída a história 2, o relato do suicídio.

Diferentemente deste, o conto moderno conta duas histórias como se apenas fosse uma, por isso, é interessante notarmos que cada uma das duas histórias são narradas de maneira diferente, construídas com a presença de um sistema duplo, onde o decorrer dos acontecimentos esteja juntamente situado em duas lógicas narrativas contrárias. Desta maneira, o essencial na construção de um conto está nesta habilidade de trabalhar com esta função dupla, isto é, com a tensão que se cria ao construir estas duas histórias que são independentes, mas que, ao mesmo tempo, cruzam-se e complementam-se.

Assim, um contista deverá dominar a maneira de cifrar a história 2 nos interstícios da primeira história. Como diz Piglia: "o mais importante nunca se conta", assim, a história secreta é escondida pela história visível. O surpreendente disso tudo é o momento em que aparece na superfície a história em segredo, descoberta pelo leitor a partir do subentendido e com o não dito.

Neste sentido, o conto moderno quer transmitir alguma ideia, mas de maneira enigmática, contando uma história enquanto outra é contada de maneira cifrada. A questão é: contar uma história enquanto se quer contar outra.

[66]PIGLIA, Ricardo. *O Laboratório do Escritor*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

Assim, o tema principal, isto é, aquele que efetivamente se quer contar, está cifrado na história 2. Neste sentido o conto moderno atualiza a forma clássica do conto quando propõe contar duas histórias como se fossem apenas uma, trabalhando, assim a tensão entre estas duas narrativas sem nunca resolvê-las.

No caso de "Os Caminheiros", o conto foi uma das estratégias narrativas bem interessantes para narrar os detalhes sociais de maneira mais minuciosa, convidando o leitor a prestar mais atenção naquilo que não é muito perceptível na rapidez do cotidiano. Essa mesma rapidez que a modernidade instaurou acarreta, consequentemente, a não reflexão das ações do próprio indivíduo que estão cada vez mais automáticas, impedindo a reflexão sobre seus próprios atos. Assim, para que as ações sociais de seu tempo sejam objetos de reflexão José Cardoso Pires seleciona um acontecimento aparentemente comum do cotidiano de seu tempo em um tema a ser analisado e discutido.

> Os dois caminheiros seguiam ao sol pelo meio da estrada. Palmilhavam um troço desabrigado, planície à esquerda, planície à direita, e muito naturalmente, à falta de sombra, escolhiam o terreno mais certo, o de melhor piso.[67]

A história é construída a partir de um detalhe, um fragmento do cotidiano, onde José Cardoso Pires convida o leitor a se *aprofundar* em uma situação aparentemente normal: um caminhar por uma estrada, para que, assim, seja descoberto pelo visível, isto é, no superficial, aquilo que se encontra no invisível das relações sociais e de poder.

À medida que avançamos no texto, percebemos que existe entre estes dois homens um tratado consentido por ambos, uma espécie de sociedade baseada nas apresentações musicais do cego cantor, Cigarra, e seu guia: Tóino. Deste tratado são tirados o sustento com as poucas esmolas arrecadadas.[68]

[67]PIRES, José Cardoso. *Os Caminheiros*, pág. 71,72.
[68]Segundo Bauman, as relações humanas na modernidade se encontram extremamente influenciadas pela questão econômica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

Assim, em condições de precariedade estes personagens encontravam-se sempre em busca de um novo lugar, de novas oportunidades, diante de um destino massacrantemente monótono e, aparentemente, sem muitas surpresas pelo "caminho":

> Ficou no meio da estrada, acomodando a viola que trazia pendurada, às costas, como se fosse uma arma de caçador. Também o Grácio levava qualquer coisa à bandoleira: a caixa das esmolas - e era como se carregasse uma sacola de pedinte ou então uma rede de guardar caça.[69]

Porém, já de saída o conto é iniciado com uma afirmação bem estranha vinda de um dos caminheiros: "António Grácio disse: Vida dum capado. Amaldiçoada seja ela mais aquele que a inventou". A afirmação deste personagem começa a dar forma ao que, efetivamente, o conto quer mostrar, pois, à medida em que avançamos no texto, esta afirmação de "Tóino", como era chamado por Cigarra, começa a fazer algum sentido quando aquele parece estar levando o amigo para um outro lugar, sem o conhecimento de Cigarra.

Percebemos, então, que esta caminhada não será como as outras já feitas por estes solitários caminheiros com os mesmos objetivos de sempre. Um caminho diferente daquele feito pelos caminheiros é traçado por António Grácio quando se refere a um suposto encontro entre ele e um compadre.

> O teu compadre garantiu-te que vinha?, perguntou.
>
> Que vinha, não. Nós é que íamos ter a casa dele. O que se combinou foi isso.
>
> Nesse caso...
>
> Foi isso, repetiu António Grácio. Comprometeu-se a esperar por nós toda a tarde.
>
> Hoje?
>
> (...)

[69]PIRES, José Cardoso. *Os Caminheiros*,Pág.75.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

> Se esse meu compadre se esteve borrifando e foi lá para a cidade ou para o raio que o parta, pior para ele. Que se trabalhe. O interesse é dos dois, não é só meu.[70]

A partir deste trecho, percebemos que "Tóino" tem um encontro com um compadre, mas nem nós, leitores, e nem o Cigarra, sabemos, a principio, o motivo deste encontro. Cigarra é conduzido por "Tóino" para este encontro aparentemente misterioso e, nós, leitores, da mesma maneira, somos conduzidos por José Cardoso Pires por uma história cada vez mais incerta e enigmática. Dizemos isto, pois temos a sensação de que nós e Cigarra estamos cada vez mais alheios ao motivo deste encontro que, indiscutivelmente, movimenta a história. Porém, uma intrigante *pista* nos é concedida no final da citação anterior: "Tóino" diz que *o interesse daquele encontro é mútuo*, neste caso, especificamente, dele e de Miguel.

Na história, o clima de mistério do que seria este encontro cresce a cada momento, mas o final deste mistério acontece no momento do encontro de António Grácio. Logo de início, Cigarra é apresentado a Miguel e este, desde que tinham trocado as primeiras palavras, não tirava os olhos de cima do Cigarra. Tinha-o a dois passos dele, silencioso, à espera". E continua Miguel:

> (...)
>
> Cansado amigo?
>
> Cigarra adivinhou que era com ele.
>
> Dores, suspirou, passando a mão pela barriga.
>
> No estômago?, tornou Miguel, interessado.
>
> Sim, na úlcera.[71]

Mais adiante, percebemos o porquê das inúmeras perguntas de Miguel sobre a saúde de Cigarra, o seu interesse era, na verdade, um novo negócio que estava sendo articulado entre "Tóino" e Miguel sem o consentimento de

[70]PIRES, José Cardoso. *Os Caminheiros* pág, 69, 70.
[71]PIRES, José Cardoso. *Os Caminheiros* Pág.80.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

Cigarra. Estes dois personagens estão tentando chegar a um acordo comercial: a venda de Cigarra por Tóino. Para Bauman, o consumo é uma encadeamento de relações bem estabelecida em que não restam muitas alternativas na batalha pela sobrevivência.

Este ato de traição e terror começa a acompanhar a história a partir da descoberta dos planos de "Tóino" por nós, leitores, e, da mesma maneira, pela vítima: Cigarra. Este sentido de miséria trágica que impregnou o conto piora a cada momento, principalmente, com as falas perdidas de Cigarra a António Grácio, em uma tentativa de compreensão do que parecia ser um ato incompreensível.

> Ao passar perto de Cigarra, sentiu-se agarrado. Parou. O outro chegava o rosto ao dele, desejava falar-lhe:
>
> Vais dar o salto, Tóino?
>
> Fazia-lhe a pergunta num tom sumido, quase de segredo. Mas, como era mais alto e o rosto lhe ficava por cima do companheiro, parecia dirigir-se a alguém para lá dele, na direcção das árvores da outra margem da estrada.
>
> A sério, Tóino, vais-te embora?
>
> O outro nem o ouviu.[72]

O destino de Cigarra estava sendo acertado com extrema crueldade e violência, pois, além de presenciar sua própria venda, da mesma maneira, testemunhava o seu provável comprador tentando adquirir um abatimento no preço estipulado por António Grácio. Esse possível desconto a pedido de Miguel é baseado na saúde debilitada de Cigarra. É por esta razão que Miguel começa a avaliar Cigarra afim de perceber qual realmente poderia ser o preço deste negócio. Como propõe Bauman: "A característica mais proeminente da sociedade de consumidores – ainda que cuidadosamente disfarçada e encoberta – é *a transformação dos consumidores em mercadorias*"[73]

[72]PIRES, José Cardoso. *Os Caminheiros* Pág.83.
[73]BAUMAN, *Vida para consumo*: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. Pág.20.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

> Como quem não quer a coisa, o compadre apanhou uma folha; levou-a boca e entretanto pôs-se a medir o Cigarra de longe.
>
> Não sei, disse, por fim. Duas notas é muito. E mais alto, para o Cigarra: Você já foi ao médico?
>
> Aqui António Grácio respondeu pelo companheiro:
>
> Médico? Foi à faca, que ainda é muito mais seguro. Quando é que tu foste operado, Cigarra?
>
> (...)
>
> Diante do Grácio, o compadre mordiscava a folha. Mordiscava, pesava as suas razões, olhava a criatura que estava na outra árvore.Mordiscava e não se resolvia:
>
> É muito, Tóino. Duas notas é dinheiro. Depois há que ver que eu não tenho prática... Sim, não é do pé para a mão que um fulano se mete numa coisa nova. Tudo tem os seus segredos, não é assim? [74]

Como percebemos, havia ainda muitas dúvidas por parte de Miguel sobre o novo negócio que estava sendo tratado, ele se questionava se estaria preparado para o "sucesso" deste novo negócio comercial. Prontamente, sua dúvida é respondida de maneira objetiva por António Grácio que, como um esperto comerciante, não quer perder a sua venda. Assim, detalhadamente, ele diz que não há muitos mistérios neste novo negócio, pelo contrário:

> Aprendes, compadre. Se os cães aprendem, porque é que tu não hás-de aprender?
>
> É justo, concordou Miguel, com um ar preocupado. Realmente se formos a ver bem as coisas, é fazer de cão de cego, pouco mais. Sim, como trabalho é isso. Seja. O que está feito, está feito.[75]

Queremos evidenciar ainda mais detalhes deste diálogo entre António Grácio e Miguel, pois devemos levar em consideração que Cigarra se encontrava próximo destes personagens enquanto os detalhes de sua venda eram finalizados. A crueldade deste acordo mais se "agudiza" quando comparamos com as perguntas sutis feitas por Cigarra: "Vais dar o salto,

[74]PIRES, José Cardoso. *Os Caminheiros* Pág. 81,82.

[75]PIRES, José Cardoso. *Os Caminheiros.* Pág.89

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

Tóino?", onde a decepção de Cigarra se torna evidente diante do acaso, isto é, do azar, a que se encontrava atrelado.

Por isso, se fosse possível resumir "Os caminheiros" poderíamos dizer que se trata de uma história que possui como tema a venda de Cigarra por António Grácio. Porém, estamos lidando com um texto literário e que, indiscutivelmente, nos faz refletir sobre o porquê de José Cardoso Pires construir uma história sobre dois caminheiros? O que queria o autor demonstrar com esta história?

A respeito da construção de um conto, Ricardo Piglia propõe que "um conto sempre conta duas histórias", neste sentido, começamos a nos questionar qual seria a outra história que José Cardoso Pires queria que nos fosse contada, que nos fosse compartilhada. Assim, partindo das considerações de Ricardo Piglia, a história de traição trata-se da primeira história, isto é, a história de superfície. Inclusive, as pistas que auxiliam esta compreensão foram destacadas logo no início do conto com a presença de uma serpente que interrompe de forma súbita e inesperada o caminho dos personagens.

> Ouviram um buzinar de um automóvel e desviaram-se para a berma da estrada. António Grácio segurou o braço do companheiro: alguns metros adiante, uma cobra pardacenta lançava-se ao caminho precipitadamente.[76]

Os dois caminheiros estavam diante de um animal temido e consagrado pela tradição como traiçoeiro e sagaz, com isso, é normal que o leitor, a princípio, suspeite de alguma traição futura e inesperada na história. Porém, como afirma Izabel Margato.

> estamos diante de uma imagem consagrada demais para não sentirmos uma certa desconfiança. Desconfiança que cresce quando conhecemos as artimanhas com que Cardoso Pires costuma tratar os

[76]PIRES, José Cardoso. *Os Caminheiros.* pág.70

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

> signos mais evidentes, ou gastos pelo uso imposto pela tradição. [77]

A ruptura com a tradição acontece quando não é a serpente que afirma o seu destino de animal traiçoeiro, mas, "quando um outro tipo de traição se sobrepõe ao próprio índice da traição."[78]

Neste momento, um carro inesperado em alta velocidade interrompe a "tranquila" caminhada de Cigarra e "Tóino", estes necessitavam de cautela em qualquer decisão a ser tomada, chegando a ficar imóveis por alguns momentos, aguardando o que poderia acontecer nesta estrada que, a principio, aparentava ser tão inofensiva e sem muitas surpresas pelo caminho.

> O que foi, Tóino?
>
> Estavam ambos parados. O carro passou como um sopro de fogo, a carroçaria a rebrilhar, os vidros a chisparem faúlhas de sol. À frente dele a cobra deu um salto, escapou-se numa volta, mas o condutor fez uma curva propositada e os pneus cortaram-na pelo meio.
>
> O que foi?, insistiu o outro.
>
> Uma cobra. O automóvel apanhou-a.[79]

A traição como tema se afirma ainda mais diante desta passagem, onde a traição humana se "sobrepõe" ao esperado, pois a serpente sendo o símbolo da traição, esperava-se, naturalmente, que a desconfiança de Cigarra e António Gráscio fossem colocadas sobre este animal que, durante séculos, é atribuído um caráter extremamente duvidoso. Por esta razão, como dissemos, a traição humana foi inesperada, porque quem poderia imaginar que um carro guiado por um homem conseguiria "vencer o mais escorregadio e traiçoeiro dos animais". Além disso, a traição como tema principal da história é reforçada com a letra da música: "Tragédia Desumana" recuperada por Tóino e Miguel.

[77]MARGATO, Izabel. "Dez sentidos para um caminheiro" In*: Literatura / Política / Cultura : (1994-2004)*, Belo Horizonte : Ed. da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005 Pág.77
[78]MARGATO, Izabel. "Dez sentidos para um caminheiro" In*: Literatura / Política / Cultura : (1994-2004)*, Belo Horizonte : Ed. da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005 Pág.77
[79]PIRES, José Cardoso. *Os Caminheiros.* Pág.70

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

6.1 O deslocamento

José Cardoso Pires fixa a desventura compartilhada pelos dois caminheiros a partir desta canção utilizando a estratégia do deslocamento[80]

> É uma horrível tragédia
>
> que vos passo a contar
>
> dum pai que sem escrúpulo alguuum...
>
> Posso pagar por duas vezes?, perguntou Miguel. Em duas metades?
>
> Grácio continuava, embalado na cantiga:
>
> ...dum pai que sem escruplo algum
>
> seu filhinho foi matar... [81]

O recurso do deslocamento foi utilizado por José Cardoso Pires frente a

[80]Ricardo Piglia propõe o "deslocamento" como uma proposta para a "literatura do futuro", no segundo número do *Caderno de Cultura Margem/Márgenes*, onde esta concepção é apresentada com o título: "Una propuesta para el nuevo milenio". Assim, o autor elege o "deslocamento, distância, mudança de lugar", isto é, a captação da linguagem de outros lugares, permitindo sua manifestação de lugares alternativos.

Este mesmo recurso do "deslocamento" Walsh faz uso em "Carta a mis amigos", em que conta os últimos momentos de sua filha na militância contra o regime. Nesta carta, para que o autor narre o que aconteceu, capta a voz do outro. Assim, o autor constrói sua carta baseando-se "ficcionalmente" em um relato de um soldado do regime. Este representante do Estado estava naquele instante sitiando o lugar onde estava sua filha. A voz do "soldado" foi transcrita assim:*"Nos llamo la atención la muchacha, porque cada vez que tiraba una ráfaga y nosotros nos zambullíamos, ella se reía"*, nesta cena são demonstrados em uma imagem o que Walsh quer dizer, mas, que, na verdade, é contado pelo outro, isto é, pelo soldado. Além disso, o autor quer demonstrar nesta imagem a destemida ação dos opositores ao regime frente ao assombro dos representantes estatais, condensando, assim, os diversos sentidos de significação que o autor quer dizer.

[81] PIRES, José Cardoso. *Os Caminheiros* .

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

impossibilidade de narrar de forma direta, porque há "limites que a linguagem impõe, quando se fala de algo que está além da linguagem (como o horror, a violência), que aquele que fala não consegue fazer significar"[82]

Sendo assim, esta técnica foi escolhida para que, no ato de narrar, fosse tomada uma certa distância a respeito do que se *quer dizer* através deste movimento narrativo, uma "adequação de linguagem"[83], melhor dizendo. Atribuindo "a outro uma cena que condensa e cristaliza uma rede múltipla de sentido"[84] onde é expressada a miséria social e humana vivida pelos caminheiros de maneira deslocada e muito comovente. Assim, através deste pequeno efeito na linguagem foi deslocado para o outro "a verdade da história, verdade que tem a estrutura de uma ficção onde outro fala, isto é, propõe-se construir na linguagem um lugar para que o outro possa falar"[85]

A "Tragédia Desumana" pode ser compreendido como uma espécie de "ficção" construída para dizer a cruel verdade dos acontecimentos, onde o ato da escrita se desloca para uma outra enunciação, onde, só assim, é permitido demonstrar o que se quer dizer. Provavelmente, esta canção nunca tenha existido fora da ficção, mas isto não faz alguma diferença, o que importa, na verdade, foi a produção deste testemunho ficcional que criou, consequentemente, uma imagem que condensa tudo aquilo que o autor quis evidenciar sobre o momento angustiante vivido pelo povo na época da ditadura salazarista.

> Ao funcionar como um "condensador de experiência", o deslocamento promove um movimento ficcional, "uma troca de enunciação", isto é, um movimento que põe a voz do outro no lugar de uma enunciação pessoal. Esse recurso sem dúvida funciona como uma espécie de

[82] GOMES, Renato Cordeiro. "Deslocamentos – uma proposta para a narrativa deste milênio. Ou: Estratégias contra uma imaginação exausta", Semear – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, n.7, Rio de Janeiro, Instituto Camões/PUC-Rio/Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p.277

[83] DIONÍSIO, Mário. "Uma pequena grande história". In: *O anjo ancorado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990. Pág. 23.

[84]GOMES, Renato Cordeiro. "Deslocamentos – uma proposta para a narrativa deste milênio. Ou: Estratégias contra uma imaginação exausta", Semear – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, n.7, Rio de Janeiro, Instituto Camões/PUC-Rio/Fundação Calouste Gulbenkian, 2002

[85] GOMES, Renato Cordeiro. "Deslocamentos – uma proposta para a narrativa deste milênio. Ou: Estratégias contra uma imaginação exausta", Semear – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, n.7, Rio de Janeiro, Instituto Camões/PUC-Rio/Fundação Calouste Gulbenkian, 2002

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

> comprovação, um reforço que a marca de estilo do autor parece autenticar[86]

E é neste sentido que percebemos como se transmite a experiência, como algo que está muito mais além da simples informação, uma habilidade em fixar uma cena em que se ouve e se condensa a experiência pura. Ricardo Piglia propõe esta noção de "deslocamento" e de "distância", ou melhor, uma "tomada de distância", onde a captação da linguagem esteja atenta não só às vozes oficiais, mas, também, à linguagem não oficial expressada nas bordas. Esta poderia ser, então, a sua "segunda proposta".

Portanto, a "Tragédia Desumana" pode ser compreendida como uma espécie de ficção construída para dizer a verdade dos acontecimentos. É assim que percebemos como se transmite a experiência, como "algo que está muito mais além da simples informação"[87],uma habilidade que está em "fixar numa cena que se ouve e se condensa a experiência pura"[88]. Ricardo Piglia propõe que estas noções de "deslocamento" e de "distância", ou melhor, uma tomada de distância onde a captação da linguagem esteja atenta não só às vozes oficiais, mas, também, à linguagem não oficial. Segundo Piglia, a literatura tem que ser um lugar que, através da linguagem, seja representada a voz ao outro, pois, o autor afirma que a verdade está no que o *outro* fala, e que esta fala tem, inclusive, a estrutura de uma ficção.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

6.2 O limite

A noção de deslocamento, porém, está intimamente ligada com a noção de "limite", isto é, com a impossibilidade de narrar explicitamente uma verdade. Desta maneira, o intelectual está diante de uma construção da

[86]MARGATO, Izabel. "Dez sentidos para um caminheiro" In*: Literatura / Política / Cultura : (1994-2004)*, Belo Horizonte : Ed. da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005 Pág.78.
[87]PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milênio (y cinco dificuldades*). Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2001pág.36.
[88]PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milênio (y cinco dificuldades*). Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2001, pág.36.

linguagem mais cuidadosa e mais específica.

Como percebemos anteriormente, uma das técnicas para a verdade ser expressada, está em uma construção narrativa indireta ou simbólica. Piglia, questiona-se, então, sobre o que poderia ser dito por um personagem, isto é, por uma testemunha ficcional. Partindo desta noção de "limite" imposta à linguagem, o autor conclui que existe um lugar como um "ponto extremo" ou uma espécie de "fronteira", que não pode ser ultrapassada no momento narrativo.

Como contar a experiência do horror repressivo? Piglia acredita que narrar esta experiência "parece estar mais além das palavras, talvez defina nosso uso da linguagem"[89],é por isso que, frente a impossibilidade em narrar de forma direta, José Cardoso Pires adota a técnica do "deslocamento" na construção de "Tragédia Desumana". Este movimento na linguagem é, na verdade, a representação de uma voz que transmite de forma direta, mas partindo de uma distância a respeito do que se *quer dizer*, além de demonstrar a experiência do limite de maneira bem clara. O sentimento de horror nos tempos ditatoriais é expressado de maneira direta e muito comovente.

Como percebemos, a estratégia do "deslocamento" usada em a "Tragédia Desumana" conta a história de um pai que matou seu próprio filho e é enunciada por Gráscio enquanto terminava a negociação do Cigarra com Miguel. Gráscio, assim, contou metaforicamente o sentimento de traição e horror que o acompanhava ao entoar aquela canção que parecia de maneira assombrosa estar tão próxima de sua realidade.

Esta escolha do intelectual em captar as vozes não oficiais, trata-se, inclusive, de colocar a voz do outro no lugar de sua própria enunciação. Desta maneira, é demonstrado a vivacidade e o tom destas testemunhas, além de ser evidenciado, através de suas falas, a que classe social e em qual contexto estão inseridos. Assim, a testemunha ficcional é representada como testemunha de si mesmo, demonstrando através dos fragmentos do seu discurso uma imagem condensada e formada através do que compartilhou, do que testemunhou.

[89]PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milênio (y cinco dificuldades*). Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2001 Pág. 31.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

Segundo Piglia, a literatura tem que ser um lugar que, através da linguagem, seja concedida a voz ao outro, pois, o autor afirma que a verdade está no que o *outro* fala, e que esta fala tem, inclusive, a estrutura de uma ficção.

Ricardo Piglia propõe que a realidade social para o escritor, está na linguagem. Assim, para que esta realidade social seja representada é necessária uma confrontação com as normas linguísticas estabelecidas, isto é, aquelas que permanecem como adequadas e repletas de credibilidade.

Mais especificamente, o autor terá que enfrentar toda uma norma de representação já estabelecida se desejar representar uma realidade e uma linguagem que está à margem da realidade oficial. Estamos, portanto, diante de um posicionamento político que pretende representar experiências sociais e da linguagem das mais diversas maneiras. Experiências estas que não são eleitas e nem representadas de maneira sistemática pelas formas de expressão detentoras do poder. Por isso, José Cardoso Pires faz de seu ato de escrita uma "revolução (...) no olhar atento sobre a marca da escrita, sobre a beleza da precisão na escolha da palavra que se fixa, que se impõe lentamente almejando libertar sentidos"[90]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

[90]NASCIMENTO, Mariana Custódio do. "Apresentação" In: MARGATO, Izabel, GOMES, Renato Cordeiro. *Literatura e revolução*, Belo Horizonte : UFMG, 2011.

7.0 Considerações finais

Neste texto buscamos compreender os mecanismos de escrita de José Cardoso Pires desde suas primeiras expressões como escritor. O seu caminho alternativo ao neorrealismo português, movimento artístico de resistência à ditadura, também ganhou destaque. Assim, seu posicionamento como intelectual e como um "cidadão atuante e coerentemente solidário com a luta pela Democracia"[91]. Assim, "José Cardoso Pires soube construir (...) uma obra independente e participativa para fazer frente ao tempo obscuro que lhe foi dado viver"[92]

A fim de fundamentar o tom de interrogação de José Cardoso Pires a qualquer discurso, demonstramos, como dissemos, sua resistência aos neorrealistas. Aprendemos, assim, a duvidar de qualquer discurso dominante, fundamentamo-nos, inclusive, a partir das propostas de Ricardo Piglia, sobre os conceitos de versão oficial e versão alternativa. Enquanto na primeira o discurso é construído com base na verdade do discurso dominante, no segundo, compreendemos como as ficções alternativas são construídas, além de percebermos suas intenções comunicativas paralelas por parte de um intelectual.

É assim que, a construção de "a charrua entre os corvos" e "Os caminheiros", começou a ganhar para nós contornos característicos de ficções alternativas, isto é, textos que colocam em dúvida, consequentemente, as ficções oficiais ou discursos dominantes.

Estes textos foram construídos por José Cardoso Pires com o tom da voz popular e é neste sentido que Piglia acredita que nestes relatos poderão ser encontrados os fragmentos da realidade e da verdade, para que assim sejam enfraquecidas as ficções oficiais ao serem confrontados com as ficções alternativas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

[91] MARGATO, Izabel. "José Cardoso Pires, a construção de uma escrita em liberdade". In: SEMEAR – Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. Nº 5. Cultura e democracia. Rio de Janeiro: Puc- Rio, 2001.
[92] MARGATO, Izabel. "José Cardoso Pires, a construção de uma escrita em liberdade". In: SEMEAR – Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. Nº 5. Cultura e democracia. Rio de Janeiro: Puc- Rio, 2001.

Por esta razão, "a charrua entre os corvos" mereceu destaque em nosso texto por se tratar de um texto que relata uma realidade que não era contemplada pelo discurso oficial. Como foi percebido, este texto inicial condensa através de uma imagem a situação caótica vivida pelos portugueses no período da ditadura, confirmando, inclusive, as propostas de Fredric Jameson sobre a literatura dos países periféricos, onde relata que a "história do destino individual privado" demonstra o momento alarmantemente social e cultural de um povo[93] · E nas palavras do próprio José Cardoso Pires: "A Gafeira (províncias circunvizinhas incluídas) vale como uma existência colectiva em suspensão"[94]

Relata Tabucchi: "Creio que nenhum outro escritor português soube contar, como Cardoso Pires, a infelicidade e a solidão: a infelicidade e a solidão do indivíduo, mas também de toda uma sociedade, de um país inteiro"[95] É, portanto, neste sentido que nos aproximamos de "Os caminheiros" com a finalidade de compreender a vida cruel e miserável de um povo através do testemunho de seus personagens: António Grácio e Cigarra.

Como percebemos, o autor escolhe o conto moderno como forma de narração a fim de demonstrar a realidade coletiva dos excluídos no período da ditadura. A maneira como José Cardoso Pires se expressa em "Os Caminheiros" se faz presente em todo o nosso trabalho, inclusive, como demonstramos, em nossas duas análises finais: o deslocamento e o limite.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

[93]JAMESON, Fredric**.** Third-world literature in the era of multinational capitalism, *Social Text*, n.15, 1986, pág. 69.
[94]PIRES, José Cardoso. *E Agora, José.* Lisboa: Moraes, 1977, Pág. 140.
[95]TABUCCHI, António. "Um Romance Interrogativo"**.** In: *O Anjo ancorado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990. Pág.7.

Referências Bibliográficas

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. F G V, 1999.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência** Nacional. São Paulo: Ática, 1989.

ARAÚJO, Norberto de. **Peregrinações em Lisboa**. Lisboa: Vega. 1992.

BARATA, J.P. Martins. **Pensar Lisboa.** Lisboa: Livros Horizonte, 1991.

BARBER, Stephen. **Fragments of the european city.** London: Reaktion Books, 1995.

BARRENTO, João. "**Figuras da modernidade na poesia urbana: de Baudelaire a Pessoa".** In: O espinho de Sócrates. Lisboa: Presença, 1987.

-----. **"Lisboa-Berlim via Paris: Transfigurações da Cidade na Poesia dos Modernismos".** O imaginário da cidade. Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian, 1983. p.319 - 335.

BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres complètes**. Paris: Robert Laffont, 1980.

BAUMAN, **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008

BERARDINELLI, Cleonice. **"Algumas reflexões sobre a ficção de José Cardoso Pires".** Navegações v. 1, n. 1, p. 15-25, março 2008

-----. **Estudos de literatura portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

BOBBIO, Norberto. **"Intelectuais e Poder". In: Os intelectuais e o poder.** São Paulo: Unesp, 1993.

BRIESEMEISTER, Dietrich. **José Cardoso Pires: 'Balada da praia dos Cães'. In: SEMEAR – Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. Nº 11. José Cardoso Pires, oitenta anos.** Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2005.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

CARVALHO, Maria Alice Resende. **Quatro vezes cidade**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994. 2v.

COELHO, Eduardo Prado. **O estatuto ambíguo do "neo-realismo" português. In: A Palavra sobre a Palavra.** Porto: Portucalense Editora, 1972.

-----. **O cálculo das sombras**. Lisboa: Edições ASA, 1997.

FOUCAULT, M. **"Omnes et Singulatim": uma Crítica da Razão Política** in Estratégia saber-poder. Ditos & Escritos IV, 2006

-----. **Discorso e verità nella Grecia antica. Edizione italiana a cura di Adelina Galeotti.** Introduzione di Remo Bodei. Roma: Donzelli editore, 1997

-----. **A Ordem do Discurso**. 15ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

-----. **Microfísica do poder.** São Paulo: Graal, 2004

GOMES, Renato Cordeiro**. "Deslocamentos – uma proposta para a narrativa deste milênio. Ou: Estratégias contra uma imaginação exausta", Semear – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, n.7,** Rio de Janeiro, Instituto Camões/PUC-Rio/Fundação Calouste Gulbenkian, 2002

HOBSBAWM, Eric. **A questão do Nacionalismo : nações e nacionalismo desde 1780**. Trad. Carlos Lains. Lisboa: Terramar, 1998.

-----. **O novo século**. Trad. Cláudio Marcondes. São Paulo: Companhia das Letras, 2000

-----. **Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz.** Trad. Irene Hirsch, Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e terra, 1999.

-----. **A era dos extremos : história breve do século XX 1914 - 1991**. Trad. Marcos Santarrita.Lisboa : Presença, 1998.

LE GOFF, Jacques**. História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

LOURENÇO, Eduardo. **Dois Fins de Século. In: O Canto do Signo**. Lisboa: Editorial Presença, 1994. pp. 317-328.

-----. **Psicanálise mítica do destino português. In: Labirinto da Saudade.** 4ed. Biblioteca Dom Quixote. Lisboa: 1982, pp. 17-64.

-----. **Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.

JAMESON, Fredric. **Third-world literature in the era of multinational capitalism, Social Text**, n.15, 1986, pág. 69.

JÚDICE, Nuno**. "Da Presença ao Neo-Realismo". In: Viagem por um século de literatura portuguesa.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

-----. **"O regresso da ficção". In: Viagem por um século de literatura portuguesa.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

LEBRUN, Gerard. **O que é poder.** São Paulo: Abril cultural: Brasiliense, 1984.

LEPECKI. Maria Lúcia. **Ideologia e imaginário: ensaio sobre José Cardoso Pires**. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

-----. **José Cardoso Pires: Uma vírgula na paisagem**. Roma, Bulzoni Editore, 2003

MARGATO, Izabel."**Narrar para viver, seduzir e desencantar". In: Semear 7**. Rio de Janeiro: NAU, 2001.

-----. **"Dez sentidos para um caminheiro" In: Literatura / Política / Cultura : (1994-2004),** Belo Horizonte : Ed. da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005

-----. **"José Cardoso Pires, a construção de uma escrita em liberdade". In: SEMEAR – Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. Nº 5. Cultura e democracia.** Rio de Janeiro: Puc- Rio, 2001.

-----. **"O intelectual em tempos difíceis". In: MARGATO, Izabel. (Org.). O papel do intelectual hoje.** Belo Horizonte: UFMG, 2004.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

-----. **“A primeira vista é para os cegos”. In: Semear 3.** Rio de Janeiro: NAU, 1999.

-----. **“O uso político da memória na ficção de José Cardoso Pires”. In: Semear 5.** Rio de Janeiro: NAU, 2001

-----. Tiranias da modernidade. Rio de Janeiro : 7Letras, 2008.

MARGATO, Izabel. OS PROCEDIMENTOS DE ESCRITA DE JOSÉ CARDOSO PIRES. Via Atlântica, Brasil, n. 9

MARGATO, Izabel, GOMES, Renato Cordeiro. **Novos realismos**, Belo Horizonte :UFMG, 2012

MARGATO, Izabel, GOMES, Renato Cordeiro**. Literatura e revolução**, Belo Horizonte : UFMG, 2011.

MARGATO, Izabel. GOMES, Renato Cordeiro. **Literatura / Política / Cultura : (1994-2004),** Belo Horizonte : Ed. da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

MENDONÇA, Fernando. **Para a interpretação dos diversos neo-realismos. In: A literatura portuguesa no século XX.** São Paulo: HUCITEC, Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1973. pp. 98-131.

MONTAURY, Alexandre. **“O Delfim, narrativa de entrelinhas” In: Semear 5**. Rio de Janeiro: NAU, 2001.

MARQUES, A.H. de Oliveira. **“O Estado Novo”. In: Breve História de Portugal.** Lisboa: Editorial Presença, 2006.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, tranformações e perspectivas.**Trad. Neli R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

NASCIMENTO, Mariana Custódio do. **“Apresentação” In: MARGATO, Izabel, GOMES, Renato Cordeiro. Literatura e revolução,** Belo Horizonte : UFMG, 2011.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. **“Poder e erotismo na Balada de Cardoso Pires” In: SEMEAR – Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de**

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

Estudos Portugueses. Nº 11. José Cardoso Pires, oitenta anos. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2005.

PETROV, Petar. **"A componente ideológica em Balada da Praia dos Cães de José Cardoso Pires" In: SEMEAR – Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. Nº 11. José Cardoso Pires, oitenta anos.** Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2005.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica e ficção**. Buenos Aires: Seix Barral, 2000

-----. **"Novas teses sobre o conto".** In: Formas breves. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

-----. **O Laboratório do Escritor**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.

-----. **Tres propuestas para el próximo milênio (y cinco dificuldades).** Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2001.

PINTO, Madalena Vaz. **"Uma lagartixa não é uma lagartixa ou A escrita como provocação". In: Semear 11**. Rio de Janeiro: NAU, 2005.

PIRES, José Cardoso. **A República dos Corvos**. Lisboa: Mil Folhas, 1988.

-----. **Balada da Praia dos Cães**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

-----. **Dinossauro Excelentíssimo**. Lisboa: Editora Arcádia, 1972.

-----. **Dispersos – vol.I.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005.

-----. **Histórias de Amor**. Lisboa: Nelson de Matos, 2008.

-----. **O Anjo Ancorado**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

-----. **Os Caminheiros e Outros Contos**. Lisboa: Edição do Centro de Lisboa, 1949.

-----. **O Burro em pé,** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

-----. **O Anjo Ancorado**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

-----. **Jogos de Azar**. 5ed. Lisboa: Ed. 'O Jornal', 1985.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

-----. **O Delfim**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

-----. **"Visita à oficina; I-Memória Descritiva". In: E agora, José**? Lisboa: Dom Quixote, 1999.

-----. **"Visita à oficina; II-Técnica do golpe de censura". In: E agora, José?** Lisboa: Dom Quixote, 1999.

-----. **"José Cardoso Pires, na República dos Corvos e outros bichos"** In: Jornal Leia, entrevista concedida a Alberto Augusto Miranda. Janeiro de 1988.

-----. **Viver um livro. Discurso por ocasião do recebimento do Grande Prêmio de Romance e Novela 1982.** In: Jornal de Letras, artes e idéias. Ano II nº 56, 12 a 25 de Abril de 1983.

PORTELA, Artur. **Cardoso Pires por Cardoso Pires.** Lisboa: Dom Quixote, 1991.

RIBEIRO, António Sousa. **"Alegorias da nação? Uma leitura de O Delfim, de José Cardoso Pires". In: Semear 11.** Rio de Janeiro: NAU, 2005.

RABAN, Jonathan. **Soft city.** London: Harvill, 1988.

RAMA, Angel. **A cidade das letras**. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RELPH, Edward. **A paisagem urbana**. Lisboa: Edições 70, 1990.

RICHARD, Lionel (Org.). **Berlim, 1919 – 1933**. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993

ROLNIK, Raquel. **O que é a cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROSAS, Fernando (Coord.). **Portugal e o Estado Novo : 1930 – 1960**. Lisboa: Presença, 1992.

ROSAS, Fernando. **O Estado Novo nos anos trinta.** Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

SACRAMENTO, Mário. **Há uma estética Neo-Realista?** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

SANTOS, Roberto Corrêa. **Modos de saber, modos de adoecer : o corpo, a arte, o estilo, a vida, o exterior.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras: 2000.

SENETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e cidade na civilização ocidental**. Trad. Marcos Aarão. Rio de Janeiro: Record, 1997.

-----. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**.Watanable. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

-----. **A corrosão do caráter: conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo.** Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 1999.

-----. **Flesh and stone: the body and the city in western civilization.** London: Boston: Faber and Faber, 1994.

_____**The conscience of the eye: the design and social life of cities**. New York: Alfred Knopf, 1990 .

SEQUEIRA, Gustavo de Matos**. Relação de vários casos notáveis e curiosos sucedidos em tempo na cidade de Lisboa e em outras terras de Portugal, agora reunidos, comentados e dados à luz**. Lisboa, Imprensa da Universidade, 1925.

SHARPE, William e WALLOCK, Leonard. "**From 'Great Town' to 'nonplace urban realm': reading the modern city.** In: SHARPE, W. e WALLOCK, L. ed. Visions of the modern city: essays in history, art and literature. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1987.

SIMMEL, George. **"A metrópole e a vida mental".** In: VELHO, Otávio Guilherme org. O fenômeno urbano. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara.

SEMEAR – Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. Nº 11. José Cardoso Pires, oitenta anos. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2005.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA

SILVA, Janaína. **"O Delfim: quem cona mais de um conto escreve um romance". In: Semear 9.** Rio de Janeiro: NAU, 2004.

TABUCCHI, António. **"Um Romance Interrogativo". In: O Anjo ancorado.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990. Pág.7.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **O Movimento Neo-Realista em Portugal na Sua Primeira Fase.** 2ed. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1983.

-----. **O Neo-Realismo Literário Português**. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311735/CA