

HISTÓRIAS DE AMOR, O LIVRO CENSURADO DE JOSÉ CARDOSO PIRES

Luci RUAS*

- **RESUMO:** A alienação e a violência que tantas vezes se manifestam na narrativa de José Cardoso Pires surgem associadas a um ambiente de asfixia, motivado por uma estrutura social que ameaça constantemente a liberdade, a dignidade e, em muitos casos, a vida de seres humanos. É certo que os portugueses são seres carregados de História. Sempre houve quem vivesse à sombra do Poder, entre inquisições várias, cujos olhos – mil – sempre contaram com burocratas de plantão, pondo em risco a liberdade e o direito dos homens, em estado de exceção, esse “ponto de desequilíbrio entre direito público e fato privado”, segundo Giorgio Agambem (*Estado de exceção*, 2004, p. 11), tendendo “cada vez mais a se apresentar como paradigma de governo dominante na política contemporânea.” Dois livros de narrativas breves vêm a público em plena vigência do neorrealismo, no momento em que o Estado Novo salazarista exerce o seu poder de repressão e de Censura – *Os Caminheiros* (1949) e *Histórias de Amor* (1952) – este tirado de circulação pela censura em 26 de agosto do mesmo ano de sua publicação. Com a publicação do volume *Jogos de Azar*, em 1963, vêm a público contos dos dois livros. Em 2008, dez anos depois da morte de seu autor, sairia a segunda edição das *Histórias de amor*, em que se incluem os trechos censurados. É com este livro que pretendo homenagear o autor d’ *O Delfim*, vinte e cinco anos depois de sua morte.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura portuguesa. José Cardoso Pires. Narrativa breve. Censura. Neorrealismo.

Para Jorge Valentim

Tirem do fascismo o imperialismo e teremos Franco ou Salazar. (Eco, 2018, p. 35)

Estamos aqui para recordar o que aconteceu e para declarar solenemente que “eles” não podem repetir o que fizeram. Mas quem são “eles”? (Eco, 2018, p. 19)

* UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro – Faculdade de Letras – Departamento de Letras Vernáculas / Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas – Rio de Janeiro – RJ – Brasil – 21941-917 – luci.ruas@letras.ufrj.br

Hoje venho lhes falar de um escritor cujo trabalho de prosador, dramaturgo, ensaísta e jornalista o incluem entre os que sempre lutaram contra as correntes e as mordaças que teimaram em paralisar a ação e silenciar vozes que se manifestaram contra o sistema. Escolho-o por um “dever de memória” e de reconhecimento. Falo de José Cardoso Pires. Sua narrativa reflete imagens associadas a um ambiente de asfixia, motivado por uma estrutura social que ameaçava constantemente a liberdade, a dignidade e, em muitos casos, a vida de seres humanos. É certo que os portugueses são seres carregados de História. Oito séculos de existência, afinal de contas, não é coisa pouca – diz-nos CP. Caminham, inúmeros, numa viagem sem fim, entre conquistas, exílios, diásporas. Com “muitos passos”, diria Vieira, em relação ao seu trabalho de missionário. Mas também diria, quando se referiu aos que sempre viveram à sombra do Poder, com muito “paço”, entre inquisições várias, cujos olhos – mil – sempre contaram com burocratas de plantão, que sempre puseram em risco a liberdade e o direito dos homens, em estado de exceção, esse “ponto de desequilíbrio entre direito público e fato privado”, segundo Giorgio Agamben (2004, p. 11), em “estreita relação com a guerra civil, a insurreição e a resistência” (Agamben, 2004, p. 12), tendendo “cada vez mais a se apresentar como paradigma de governo dominante na política contemporânea.” É nesse contexto que José Cardoso Pires se apresenta no mundo literário, sofrendo, como tantos outros – Redol, Aquilino, Soromenho – que sentiram na pele a violência do Estado.

Falo de *Histórias de Amor* publicado e em três dias recolhido, em 1952, em plena vigência do Estado Novo. O próprio Cardoso Pires nos dá notícias desse período nesse livro extraordinário de ensaios – *E agora, José?* – em textos às vezes poéticos, mas não menos incisivos quando da necessidade de escrever o seu país naquele momento histórico. Porque Cardoso Pires “viveu intensamente o mundo na sua complexidade e nas suas diferenças”. Falava da sua gente, da qual nunca se afastou, ainda que não lhe poupasse a crítica. Realidade registrada ao pormenor, teor ensaístico e reflexivo, Cardoso Pires destaca-se pela ironia e pelo riso, ou como afirma Eduardo Lourenço, por um “humor sardónico”, que será característica marcante de seus escritos. (Eduardo Lourenço, «Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos», *O Tempo e o Modo*, Revista de Pensamento e Ação, 42 (1966, p. 930.) “Tudo quanto escrevi, penso eu, tem tido como objetivo fundamental destruir os mitos que fazem parte da cultura oficial portuguesa, o mito do português. O mito da portuguesidade, o mito do ruralismo, como *A Cartilha do Marialva*, da Idade Média contemporânea em Portugal” (Cf. Entrevista a Giovanni Ricciardi, in Inês Pedrosa (coord.), José Cardoso Pires – *Fotobiografia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999, p. 56.)

É em *E agora, José?*, mas não só (é preciso que se diga) que Cardoso Pires nos fala da tirania do Poder, do qual a Censura – sempre grafada com inicial maiúscula, o que lhe confere autonomia e personalidade própria –, é a vigilante constante e feroz, em séculos de controle das liberdades individuais que a Inquisição, com mão

de ferro, fez germinarem, deitando raízes sólidas no solo onde homens marcados por gerações e gerações que lavraram “sal e cascalho”. Portugal, com 420 anos de Censura em cinco séculos de imprensa, e uma taxa cultural à taxa de 84%. [...] uma lenta procissão de mártires desfilou por esse incalculável corpus de naufrágio que são os milhares de quilômetros de textos lançados às fogueiras e aos arquivos.” (Pires, 1977, p. 199)

Porque Salazar “empenhou-se em fazer da Censura uma sintaxe de pensamento colectivo, uma profilaxia do Estado.” – palavras do escritor (Pires, 1977, p. 199). Privilegiou “lugares-comuns devidamente abençoados: nacionalismo e fê, trabalho e hierarquia”, privilegiando os que se opunham ao que chamou “desordem contemporânea”, o que certamente propiciaria o investimento político e econômico. (Pires, 1977, p.200-201) Instituiu o “Estado de mentira” porque toda censura impõe a mentira por omissão. “Oficializa-a”, considerando sempre o interesse imediato do Poder. “A Censura será sempre um mal necessário”. Tal como nas mesas do Santo Ofício: acusado, o réu era responsável pelo argumento da sua própria condenação. Em Portugal, a razão aventada para cortar um artigo ou apreender um livro considerava “elementos à margem da matéria de facto”. Ilações de toda ordem concentravam-se no autor ou em acontecimentos de circunstância. (EAJ, p. 206) “Desprestígio das instituições, ‘pornografias’, ‘desmoralização da família’, ‘abuso de liberdade (sic) de expressão’ e outras alíneas como estas desfrutavam da amplitude dos enunciados bíblicos e era nelas que os burocratas da opinião oficial se instalavam para investir contra a afirmação menos intencional” – diz-nos o escritor. (Pires, 1977, p. 206-207) E de mais se queixa: “Deste modo, as toneladas de textos e textos destruídos pelo Índice português do século XX não são apenas o testemunho de uma chacina cultural. [...] Assim, o Estado repressor exercia seu poder de controle, criava “formas de mentalidade adaptadas ao Poder” (Pires, 1977, p. 206).

Ora, Cardoso Pires sempre foi um resistente, e não foi o único. Eduardo Lourenço o inclui entre os filhos de Álvaro de Campos, por seu caráter contestatário, “cuja obra tem sobretudo como personagens, estudantes ou intelectuais com uma grande desenvoltura e uma ausência de preocupação ética (a do neorrealismo), nela sobressaindo o amor ou a relação erótica como a grande novidade” (Lourenço, 1966, p. 927-934). Esta “imediate e impremeditada desenvoltura erótica” manifesta-se na narrativa cardosiana, seja nos romances, seja nos contos, essas narrativas breves que elege para sua estreia no mundo da literatura.

São dois os livros de narrativas breves que primeiro vêm a público em plena vigência do neorrealismo e do Estado Novo – *Os Caminheiros* (1949) e *Histórias de Amor*¹ (1952), este cuja fortuna crítica só se verificará com a publicação do

¹ Tanto as referências às *Histórias de amor* (edição de 2008), quanto às de *Jogos de azar* (edição de 1975) serão indicadas respectivamente pelas abreviaturas *HA* e *JA*, seguidas do número de página.

volume *Jogos de Azar*, em 1963, onde estão reunidos contos dos dois livros. Do ponto de vista temático, as histórias do livro representam, no seu conjunto, uma amostragem de determinadas limitações impostas pelo sistema opressor que amputa as tentativas de exercício das potencialidades humanas. Tal ideia é corroborada pelo título da edição, cujo teor, comentado pelo autor no prefácio, aponta para uma realidade social concreta, na qual “os desocupados devem a uma situação de acaso (exterior a eles, à sua vontade) as formas de existência que lhes são impostas” (Pires, 1975, p. 12). Embora o meu interesse recaia sobre a edição de 2008 das *Histórias de amor*², não me é possível descurar desse texto, com que, a título de prólogo ou de prefácio alegórico, Cardoso Pires nos apresenta os *Jogos de Azar* (1963). Trata-se de “A charrua entre os corvos” (Pires, 1975, p. 09-13). Descreve uma charrua meio enterrada na areia da praia, depois de atravessar os espaços agrícolas, desterritorializada, sem função, torturada pelo ataque de corvos do mar e dos maçaricos. Entre terra e mar, amputada na sua integridade de corpo de arado, aponta para a derrota dos homens diante da inutilidade de seus esforços. Não provém de outros textos, mas possivelmente da presença, parece que real, de uma charrua abandonada na praia, à roda de 1950, que provoca as reflexões do escritor. Uma charrua à beira-mar deixada, sem qualquer expectativa de ação. Foi encontrada por um pescador, e, todavia nem ele nem ninguém sabia desvendar o mistério de estar ali “aquele engenho de camponeses” que “vencera a floresta e as dunas” para vir morrer “entre os corvos do mar” (Pires, 1975, p. 9-10).

Era simplesmente uma haste de madeira (sugada como a dos mastros ou a dos remos ao sol das praias) e um anel de ferro pendurado nela. O resto, o cabo que a mão do lavrador tinha governado e o dente de aço que rompera a terra, tudo estava sepultado pelos ventos do areal e se resumia, como disse, a um eco, memória do homem (Pires, 1975, p. 10).

² As *Histórias de amor*, livro publicado em 1.ª edição pelo editorial Gleba, em Lisboa, com capa de Victor Palla, em julho de 1952, foi apreendido e violentamente marcado pela censura salazarista, que, em agosto do mesmo ano, o tirou de circulação. Integrava uma “coleção de bolso intitulada ‘Os Livros das Três Abelhas’, dirigida por Victor Palla e Aurélio Cruz. Foi retirado do mercado pela Censura em 26 de Agosto de 1952. Tendo sido possível utilizar o exemplar onde estão sublinhadas a lápis azul as partes do texto que motivaram a apreensão, indicam-se nesta edição esses sublinhados mediante a sobreposição de uma rede de cinzento sobre o texto original, mantido sem cortes. José Cardoso Pires nunca mais o publicou na sua versão inicial, embora tenha mantido sempre o título na lista das suas obras completas. Nesta edição [de 2008] conservam-se todos os contos nessa sua primeira versão. Então com 27 anos, José Cardoso Pires decidiu reclamar da apreensão do livro junto dos Serviços de Censura. Primeiro, pessoalmente, tendo conseguido manter em seu poder o exemplar com a indicação dos cortes de censura que serviu de base a esta edição; depois, por escrito, em 26 de Outubro de 1952, através da carta que é conservada entre outros anexos no final [do] livro. Disponível em <https://soundcloud.com/bibliotecasalmada/historias-de-amor-jose-cardoso-pires-por-ana-isabel-ramos>

Acentua-se a perda das características que individualizam a charrua; o que lhe resta assimila-a ao ambiente onde agoniza – sua haste parece mastro ou remo, elementos do barco, elementos do mar.

[...] pensei não num cadáver devolvido à terra pelas ondas, como imaginou o pescador da Fonte da Telha, mas, pior ainda, naquilo que o desprezo, a natureza ou as forças do mal roubam ao indivíduo, privando-o dos seus gestos úteis à comunidade (Pires, 1975, p. 10-11).

O arruinamento da charrua é, pois, imagem do arruinamento do indivíduo.

Para mim a charrua lançada aos corvos é um exemplo figurado da amputação do homem, um testemunho de certa destruição que se exerce, não imediatamente sobre ele, criatura física, mas sobre os instrumentos que o rodeiam, sobre os gestos e sobre as manifestações de atividade que o tornam utilizável como homem. E isso é uma outra espécie de fome, uma outra destruição (Pires, 1975, p. 12).

E são criaturas que sofrem esta espécie de fome, de privação, que ele traz para as páginas de seu livro de contos. “São em grande parte histórias de *desocupados* – não no sentido naturalista do termo, espero –, de criaturas privadas de meios de realização (Pires, 1975, p. 12). Aí está, na palavra do autor, o que são muitas de suas personagens: *desocupadas* como a charrua, não porque o queiram, mas porque as contingências as fizeram “privadas de meios de realização”. Mas não seria de todo improvável que a charrua, alegoria de arruinamento, que introduz os *Jogos de Azar*, também fizesse referência ao corpo mutilado do livro recolhido pela censura e rasurado naquilo que lhe era mais significativo – a sua própria linguagem, reveladora das relações humanas, mormente as afetivas, muito bem apresentadas no título das *Histórias de amor*, nos quatro contos e na novela que o compõem.

A censura fingiu ignorar o conto que descreve a prisão de uma estudante antifascista – o conto é “História com data”, como afirma em entrevista o próprio Cardoso Pires, “a PIDE é que não; prendeu-me sem mais aquelas...”. Preso pela polícia de Salazar, conta o escritor que lá ficou por três dias em que não o interrogaram, mas não o deixaram dormir, além de lhe fazerem algumas provocações. Afirma ainda que, apesar do conflito com a censura, não sofreu como outros escritores, ao dizer que “A polícia política e a polícia da escrita trabalhavam de mãos dadas, como aconteceu no meu caso, mas nunca se comprometiam com qualquer declaração documentada.” Reconhece, contudo, o insulto, ao lhe proporem que fizesse emendas ao livro para suspender a proibição. Decerto que o escritor não acolheu a sugestão; escreveu uma longa carta de defesa, que encaminhou ao Diretor dos Serviços de Censura, responsável pela interdição do livro considerado “Imoral.

Contos de misérias sociais e em que o aspecto sexual se revela indecorosamente. De proibir.” Porque ao fascismo não interessa que a miséria, assim como o amor, sejam objetos da atenção, tal como a cultura.

Fosse como fosse, a verdade é que o livro, em sua forma original, à exceção do prefácio, de que nos fala Mário Dionísio, no anexo à edição (antes tinha sido publicado em edição da revista *Vértice*, de agosto de 1952), mas com as marcas deixadas nele pelo Censor, só voltou à circulação em 2008.

[...] o seu prefácio desordenado e pouco eficiente é precioso. Como prova, como impensada confissão, como testemunho involuntário. Mas havia talvez que deixar os contos seguir o seu caminho, sem aquelas dez páginas excrescentes – já porque eles próprios as tomam, como o autor esperou e desejou, “desnecessárias”, já porque, o ensaio não parece ser o domínio aconselhável a um escritor em que a explicação é sempre de índole imperiosamente poética e sentimental (Pires, 2008, p. 13).

Somam-se às narrativas, nessa edição, um anexo, com a carta enviada pelo escritor ao diretor dos serviços de Censura, seguido dos textos críticos publicados à época por Mário Dionísio, Luís de Sousa Rebelo e Óscar Lopes. Isto se deu graças às mudanças ocorridas na direção da PIDE, o que permitiu a Cardoso Pires guardar o volume da primeira edição com todas as marcas que a censura deixou no seu corpo de escrita, mutilado pela ignorância de censores, pela cegueira frente ao literário, pelo desrespeito e pela ferocidade com que o Poder o violentou. Ora, como afirma Mário Dionísio em Posfácio à edição, “*Histórias de Amor* não é um livro vulgar”, nem pela qualidade dos textos que apresenta, nem pelo modo como é tratado o amor, seja nas suas formas de manifestação da beleza e da sensualidade, seja nas manifestações da violência sexual, a que se submetem personagens desses contos. Afinal, se era preciso, ainda que hipocritamente, evitar o “Desprestígio das instituições”, as “pornografias”, a “desmoralização da família”, o “abuso de liberdade (sic) de expressão”. Ao contrário do discurso fascista, as narrativas de *Histórias de amor* prestariam um péssimo serviço ao governo salazarista.

São quatro os contos que preenchem as páginas do livro: “Week-end”, “Uma simples flor nos teus cabelos claros”, “O ritual dos pequenos vampiros” e “História com data”. Há ainda uma novela, “Dom Quixote, as velhas viúvas e a rapariga dos fósforos”. Maria Lúcia Lepecki considera que Cardoso Pires coloca a sua escrita “sob a égide da ironia de menção” que é manifestação de consciência histórica, “eficaz estratégia para re-consciencializar e re-problematizar enquadramentos histórico-culturais e simbólicos, bem como para enriquecer horizontes hermenêuticos”. (Lepecki, 2004, p. 202), o que evidentemente se manifesta nos contos de *Histórias de amor*, particularmente na chamada novela em que a menção ao livro de Cervantes e ao conto de Hans Christian Andersen constituem um intertexto que

põe em evidência uma situação mais que individual, porém representação de uma situação socioeconômica, política e, por conseguinte, coletiva.

«Week-end» é o título do primeiro conto, em que já exerce o seu poder o lápis azul da Censura, rasurando todos os trechos que explicitam os detalhes de uma relação prestes a se desfazer. A jovem mulher é casada, não pretende afastar-se do marido e deste modo, ainda que veja desfazer-se a possibilidade de ser feliz, opta por dizer adeus ao amante porque era preciso partir, porque “tinha que ser, que não podia deixar de ser. Ou qualquer coisa assim’ – explica o narrador” (Pires, 2008, p. 26). Todos os sublinhados pela censura referem-se ao modo como a casal se entreolha, à nudez dos corpos e à sua proximidade: “Beijavam-se, e de novo tombavam para o lado e ficavam assim, as bocas entreabertas, os olhos a luzirem”; “O moço suava, o suor escorria-lhe no queixo e nas axilas misturado com a saliva dos beijos”; “– É indecente. Estou a molhar-te com suor.” (Pires, 2008, p. 17). Os gestos de afeto prenunciam o distanciamento e a solidão: “de olhos cerrados, [...] ele sent[e] a luz da tarde a desfazer-se nas pálpebras. Por fim, desloca-se para uma esplanada, onde pede bebida e depois um café forte para ter a “memória viva”, para poder guardar a experiência de um amor desfeito pelas convenções e talvez para manter-se atento e vigilante frente à realidade que habita.

Não se pode dizer que a mulher não nomeada desconhece a sua condição ou está satisfeita com ela. Está, porém, presa ao cerco institucional; faz o jogo das aparências, deixando para o amor clandestino, mas vivido sem máscara, o espaço restrito de um fim de semana. O narrador é espectador das situações privadas, mas não invade a intimidade dos amantes. São escassas as palavras do companheiro, ante as justificativas da jovem. É um conto marcado pela contenção, mas não menos marcado pela intensidade do gesto amoroso, que se vai desfazendo pelo “fumo”, pela sombra que vai tomando o ambiente, até então marcado pela claridade.

No conto «Uma simples flor nos teus cabelos claros», conta-se a história de Paulo e Maria, vivida no espaço da praia e de um restaurante à beira-mar, espaço contrastante de luminosidade: na praia, a claridade solar; no restaurante, a predominância do sombrio. Há que considerar, neste conto, que nele se cruzam duas histórias distintas. Enquanto a história desse par amoroso é vivida em alegria, paixão e luminosidade (a história é toda grafada em itálico), pelo menos até chegarem ao restaurante onde vão jantar, a outra se relaciona com a primeira por antítese: outro casal – Quim e Lisa – vive um casamento de longa data, marcado pelo desgaste, pelas ações rotineiras. O despertador, que marca a hora de início da rotina diária, e que, portanto, deve estar pronto para despertar, ocupa o espaço de diálogo, na hora de dormir. A mulher se vê como explorada, quando ele lhe diz que vá buscar o relógio, que deve despertá-lo no horário de sempre.

As imagens que nos apresentam o casal na praia marcam-se pela luminosidade. Paulo assume várias vezes a focalização da narrativa, sobretudo no que toca à descrição de Maria. Todavia, e por contraste, o jantar transcorre num restaurante mal

iluminado, onde a luz da vela projeta sombras nas paredes. A narrativa surpreende-nos porque não se constrói com base no diálogo entre os dois jovens namorados, mas sobretudo pela presença quase monologante do estalajadeiro, a quem é dado um significativo relevo. Aos poucos, a visão tranquilizadora que Paulo tece da sua amada alterna com a percepção que ele vai tendo do proprietário do restaurante, de quem a luz reflete traços grotescos: “a luz da vela só lhe apanhava a testa mirrada, desfazia-se pelas barbas grossas de cão de azenha e toldava de sombra o resto da figura.” (Pires, 2008, p. 38). O estalajadeiro é enigmático. Assemelha-se a um detetive, mantendo-se em permanente vigília. Justifica cada alteração do espaço ao seu redor, como se tudo controlasse. E ainda aponta para o exterior, chamando a atenção para a patrulha da costa. Entretanto, o casal conversa. Ambos guardam um segredo não revelado no conto. Mas a companheira afirma já não ter mais medo. Ambos parecem libertar-se desse medo não nomeado (medo de quê), enquanto o homenzinho se preocupa com as luzes da guarda costeira. É a liberdade contra o fantasma da repressão. Por isso, o restaurante está imerso em sombras. Mas a palavra liberta, apesar das sombras da vigilância, ainda que não se revele o segredo que guardam.

Quanto à história de Quim e Lisa, interrompe a toda hora a narrativa dos dois amantes. Descobre-se, então, que o marido está lendo um livro, enquanto a mulher a toda hora o interrompe para comunicar-lhe que “está farta” da vida que leva, que “aquilo não tem jeito”, que vai deixá-lo fazer o que bem entender, que tanto se lhe dá sair tarde ou cedo, acusando-o de que para os livros tem sempre tempo. Ao fim, terminada a leitura, e apesar das reclamações, pede ao marido que lhe conte a história que leu. Ele resume-a em poucas palavras, limpando o discurso daquilo que poderia escandalizar. Guarda o segredo. A Lisa só importa o fato de que o casal vai tomar banho à noite, sem cuidar de qualquer gesto de afeto entre os moços. Diz, apenas: “- Oh, querido. Que coisa tão cómica. Dois malucos a tomarem banho à noite, imagina. // - Não estes não eram malucos. Eram como tu ou como eu.” (Pires, 2008, p. 47). Ironicamente, a paixão, a liberdade da expressão dos afetos confunde-se com a loucura. Só a preocupação com a rotina, como o repetido gesto de preparar o despertador para o dia seguinte, o trabalho de escrava, de que a mulher reclama, mas aceita, define a normalidade que o sistema preserva e enaltece.

Seja no primeiro conto, seja no segundo, em que a paixão é matéria de livro e não das relações conjugais, e ainda que o amor se desfaça em “Week-end” ou guarde um segredo, a narrativa de Cardoso Pires cumpre seu papel: é desordenadora, demonstra que há um caminho a seguir, denuncia o silenciamento e a aceitação de uma vida sem prazer que a sustente. Curiosamente, a pena da Censura quase não corta essa narrativa. Prazer e paixão são coisas de livro. Mas há um parágrafo que o lápis azul não perdoa. É o que, na voz de Maria, personagem do livro, aponta para a presença perigosíssima e libertadora da arte, que a tornam personagem de outras ficções:

Toda ela sorria, e contudo tinha o rosto quieto e vivo como uma rosa de sol, uma rosa de Natal ou qualquer outra flor de poetas. Talvez Desnos, Mayakovsky, ou Van Gogh, ou Eluard. Ou talvez até nenhum destes; e muito menos Gide, Debussy. Pessoa, porque um momento assim é à véspera do estado de graça quando as palavras perdem querido o sentido e a força real, os gestos, oh, querido trazem uma nova linguagem, a glória, a inteligência física... (Pires, 2008, p. 47).

Tudo isso, na voz de uma mulher insurrecta, que ousa falar em poesia, em música, em resposta à alusão de Paulo à vida de condenado que leva. Condenado a quê, não se sabe. Mas a Censura desconfia e não poupa o texto do lápis azul.

O título desse conto – atraente, poético mesmo, promissor de uma história de amor – só se descodifica em parte, pois o leitor pode ver a jovem pelos olhos de Paulo, que “olhava-a bem de frente,” apenas “os cabelos claros e soltos”. Não há, porém, flor, vista ou posta nesses cabelos, pelo narrador, nem pela personagem Paulo, o único que poderia dizer “nos teus cabelos”, pois diz sim ao amor e a Maria, e enfeitá-los com uma flor (Berardinelli, 2008, p. 18).

O mesmo ocorre em “Romance com data”, em que a urgência do aprendizado do sexo define a efemeridade do tempo dessa relação amorosa, porque a jovem é presa pela polícia de Salazar. Esta, a ferocidade da censura também não perdoa. Corta. E corta tudo quanto se refere ao corpo, à proximidade, ao erotismo. Mutila. “Ouve, amor. E se não aprendermos? Se não conseguirmos aprender nestes dois dias?” (Pires, 2008, p. 149). Aí, o corpo feminino nos é revelado romanticamente à luz do luar e na perspectiva do jovem amante, um artista, que projeta sobre esse corpo uma imagem sagrada pelo tempo, pela beleza e, ao mesmo tempo, instintiva: “Debruça-se mais, os contornos esfumaçam-se muito, mas só o bastante para que [ela] apareça ao homem completamente mergulhada no fundo antigo e irreal, colorida no esmalte dos séculos. E, fica de marfim, púrpura e ouro vermelho, à luz verde de plátanos” (Pires, 2008, p.149): “Agora estão ambos sob o lençol e mesmo assim o homem vê-a inteira como uma madona recortada em fundos ancestrais. Uma figura de mulher na elegia da sua condição, longínqua, com uma tradição incomensurável de fêmea e portanto poderosa e bela (Pires, 2008, p.148). No final do conto, a imagem irreal rapidamente se amplifica, retirando a visão corpórea do real imediato e elevando-a a um plano intemporal. A mulher, que fora apresentada, é análoga à que existe no álbum que o escultor folheia: “Só agora o homem olha o álbum que lhe pende dos dedos. Está aberto numa reprodução antiga, um nu no fundo secular púrpura e ouro velho [...]» (Pires, 2008, p.161). Talvez refira-se à *Maja desnuda*, de D. Francisco Goya y Lucientes 1797-1800. Ou talvez faça referência à *Vênus adormecida*, Giorgione, 1509. Pouco importa. Ao final, o jovem escultor é desprezado pelos polícias, por ser artista: “- Não ponhas dúvidas, insiste. Essas coisas já deram o que tinham a dar. Escultura. Quem é que hoje liga a isso? Comércio, comércio. Isto sim, inda é a única coisa que vale a pena.” (Pires, 2008, p. 156), Mas o artista considera

a legenda, em que se lê a voz do poeta: “Vem, amor imutável, permanente e igual através das idades...”. E insistentemente o repete, como a convencer-se de que, se, na vida, o amor se desfaz, na arte encontra a perenidade.

A violência e a Censura também estão presentes em “O ritual dos pequenos vampiros”. Três homens de comportamento animalesco, bestial, combinam atacar uma jovem, para ajudar um amigo que violou uma jovem adolescente. Exemplificativas disto são as expressões que utilizam para referir o ritual planejado, como “dar expediente à miúda” (Pires, 2008, p. 165) ou “pôr a miúda mansa” (Pires, 2008, p. 166) e justificativas da atitude do grupo em termos de “as miúdas aguentam o que for preciso e ainda choram por mais” (Pires, 2008, p. 163). Aparentemente inconscientes dos seus atos criminosos, na sua perspectiva a desigualdade na parceria sentimental conduz necessariamente a relações afetivas destituídas de emoção, o que os torna protagonistas do sexo instintivo e animalesco, no qual a mulher é reduzida a objeto para satisfação do homem. No seu caso, o total desrespeito pelo ser humano transcende a condição feminina e estende-se aos seus outros companheiros, tratados constantemente por “calhordas”, “catanos”, “malandrecos”, “jiboias” e “cabritos”. Assim, tanto os agressores quanto Simas Anjo e o Mudo da Arlete constituem uma gentalha educada num contexto de discriminação e exploração social da qual ninguém ali escapa. Note-se ainda que a informação temática é corroborada pelos poucos cenários fechados, pano de fundo dos eventos que visam a realçar o deserto e a pequenez por onde deambulam os “vampiros”, oprimidos, como assinala o narrador, por uma “escuridão fechada, um mundo estreito” (Pires, 2008, p. 184).

Quanto à novela “Dom Quixote, as velhas viúvas e a rapariga dos fósforos”, por sua complexidade, pelo seu caráter intertextual, aproxima-se ao mesmo tempo em que se distancia tanto da narrativa de Cervantes, quanto da trágica história d’ “A menina dos fósforos”, de Hans Christian Andersen, que confere ao relato dimensão trágica e desencantada.

Histórias de amor é um livro de que se pode afirmar que a esperança é exígua, praticamente nenhuma. E essa novela (assim a considera o próprio autor) é com certeza o texto mais pessimista do conjunto. O que aí nos é contado é a história trágica de uma menina de dezesseis anos, cuja pobreza está a um passo da miséria. Vive com a avó cega, que a maltrata, que, como verdadeiro vampiro, morde os braços da menina, e a deixa ferida e toda marcada. Sem alternativa, passa andar com homens. Um desses homens é o narrador, que se lembra dela com carinho. Todavia, segundo ela mesma afirma, e apesar da proximidade dos homens, comporta-se como se não fosse tocada por nenhum deles, como se o toque não fosse uma via de mão dupla. Quanto mais o narrador a toca, mais ela se põe em situação defensiva. Afinal, beijar só depois de casar – diria ela.

Ele se põe a beijá-la como nunca, num banco qualquer, mas vê-a ‘cheia de pranto’ e sente-a ‘numa rigidez de pedra.

– Beijou-me, está muito bem. E se eu lhe disser que nunca o beijei a si? Nem a si nem a ninguém. Nunca beijei um homem em toda a minha vida. Só quando casar. Percebeu? Percebeu bem?” (Pires, 2008, p. 185).

Grande ironia. Como se a proximidade afetiva não dirimisse os problemas imediatos que a fazem pensar na morte: “Qualquer dia mato-me”. O narrador conduz este texto, o mais longo do livro, e também o mais marcado pela censura de escrita, o único a que chama novela, a partir de uma lembrança que o acompanha. “Ainda hoje, sempre que *recordo* esta história, a minha miúda me surge ao cimo da travessa, no sítio onde os eléctricos dão a volta, repleta de nobreza e de lenda viva.”

Um flashback nos põe em contato com a “miúda”, a menina de dezesseis anos, cuja história o narrador, recorda, trazendo-a ao leitor, de modo afetivo, quase paternal. A situação socioeconômica logo a revela: “Se tivesse dinheiro, havia de jogar na lotaria.”, reconhecendo, porém, que a sorte não a acompanha. Apresenta-se. Ele a chama Zita e ela protesta: “Não me chame Zita. Eu não sou nada Zita.” [...] Sou Esmeralda, Esmeralda do Rosário Ferreira, e ainda não fiz dezassete anos. Esteja quieto, não me beije. Quietos, senhor.” (Pires, 2008, p. 55) Detido no seu desejo, o narrador, mais do que recordar, diz-nos de que recorda. Acento lírico que confirma o laço afetivo que manteve com “a sua miúda”. Será esse o último encontro, marcado pela ordem, para que a deixe e pela recordação que a torna presente.

Na segunda parte da narrativa, Não é mais noite, mas “uma madrugada de verão”, e Esmeralda acaba de sair “duma ambulância, de olhos cerrados e a boca fria crestada de baba seca.” (Pires, 2008, p. 97) São os momentos que antecedem a sua morte. Há curiosos, há as velhas viúvas, de aspecto decadente (lembrem certas velhas, como a pobre Candidinha, que povoam as narrativas de Raul Brandão), que acabam por abrir a porta aos maqueiros que levam a menina ao quarto imundo, onde a avó, miserável em seu catre, tendo sob o colchão as côdeas de pão mofado, nos é apresentada em toda a sua violência de abandono e de miséria. A avó, velha e cega, põe-se na defensiva e recusa a própria neta, que fora encontrada estendida à beira de uma estrada, como se tivesse ingerido algo que lhe fez mal, provavelmente os fósforos, cuja pólvora mastigava. Fósforos que permitiram o equívoco maldoso das outras velhas: devia fumar escondido. Não há qualquer traço de comiseração, muito menos de acolhimento da avó para a neta. Ao ouvir o nome de Esmeralda, que ainda vivia, pronunciado pelo narrador, “a velha ergueu-se a pino, tal e qual um bicho cercado, atingido por três descargas seguidas.” E pede que a levem. Com as demais velhas, todas empobrecidas depois das mortes dos maridos, apresentadas como bichos, ou mais especificamente, como aves, a avó integra um cenário

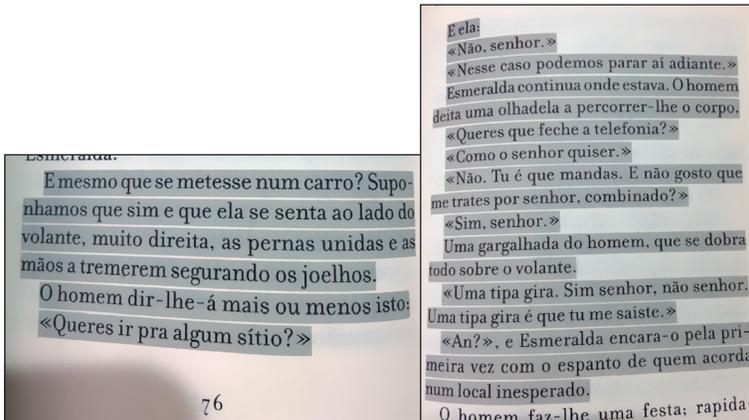
grotesco, de violência e sujidade, com as vizinhas que, sem se preocuparem com a rapariga, investigavam a bolsinha que sempre levava ao sair e indagavam a razão de ali haver fósforos: uma, “enrolada num robe de ramagens berrantes [...] parecia um grande corvo em chamas a esgravatar num monturo.” (Pires, 2008, p. 59); outra, “de chaile negro pelas costas [...], apresentava-se também como um enorme pássaro a sacudir umas asas de franjas de lã. (Pires, 2008, p. 60). A avó, tão grotesca ou mais, “Numa arenga pegada, roçava-se pelas paredes, aos saltos, como um morcego tonto.” Tal como os corvos, aves de rapina. Tal é o mundo da “miúda”; em casa, o sombrio, o noturno, que não agasalha ou ampara; fora dela, um mundo de homens desconhecidos, perigoso, hostil, numa sociedade não menos hostil, a despeito do trabalho humanitário desempenhado pela Cruz Vermelha, .

A terceira parte da novela constrói-se sobre o insólito, porque deriva de conjecturas do narrador. “Sei bem o que pode acontecer a uma rapariga quando é jovem e bonita como a minha miúda. Sobretudo se essa rapariga costumar ir à noite para qualquer das estradas que rodeiam a nossa cidade, a ver passar os carros”(Pires, 2008, p. 70). A narrativa constrói-se não necessariamente a partir do que aconteceu, mas do que poderia ter acontecido. “Por essas estradas *tenho ouvido dizer* que andam à solta os cavaleiros românticos do nosso tempo. Não vêm já de elmo e cavalgadura (primeira referência ao Dom Quixote) (Pires, 2008, p.70-71). Logo adiante, refere-se a Rocinante, o cavalo de D. Quixote, na narrativa insolitamente descrito, como uma menção não ao cavaleiro da Mancha, mas a uma figura fantástica: “Quem alguma vez o viu *diz que* aparece desgrehado, as crinas ralas em farripas compridas, a carcaça a arquejar” errando pelos caminhos. “Alguém afirmou (ou é confusão minha?)”, “Acredito”, “ao que parece”, “Será assim? Não sei.”. “Sorrindo à beira da estrada [...] pode estar talvez a minha miúda”. “Talvez ela esteja simplesmente sentada no chão”.

A aparição do “fantasma de Rocinante, o cavalo e fiel companheiro do célebre Dom Quixote” em nada se assemelha à figura do companheiro do Cavaleiro. Dom Quixote, de quem o narrador parece aproximar-se, não é, à primeira vista, o Cavaleiro que luta para salvar a amada imaginária, mas o fantasma de seu corcel, responsável por atitudes tão insólitas quanto o próprio conto, e no qual se confundem amo e animal: “meio bicho, meio armadura, com o couro remendado a panos de moinho e duas metades de escudela de barbeiro a taparem os quadris estalados.” (Pires, 2008, p. 109). O narrador o aproxima dos “modernos militantes do amor, confundidos também com peças metálicas, estofos, carburadores – armaduras da indústria de automóveis.” (Pires, 2008, p. 109-110)

Marcados sem perdão pelo lápis azul da censura estão os trechos em que o narrador supõe que a rapariga encontre com um homem, que também supostamente lhe dirá:

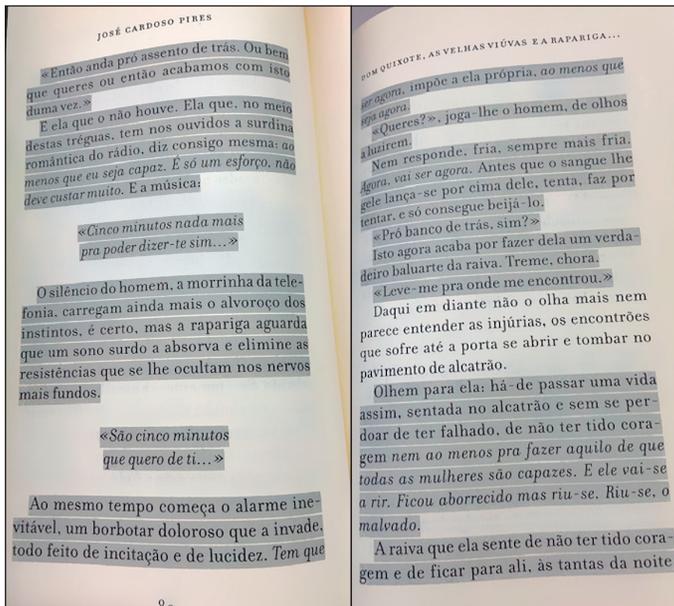
Imagem 1 – Páginas censuradas na edição de *Histórias de amor*, em 1952



Fonte: (Pires, 2008, p. 76-77)

Também é censurado o trecho em que a rapariga se teria recusado a aceitar a relação sexual até o momento em que teria sido atirada para fora do carro, motivo da morte inglória. São duas páginas inteiras que certamente mutilam o conto:

Imagem 2 – Páginas censuradas na edição de *Histórias de amor*, em 1952



Fonte: (Pires, 2008, p. 82-83)

Em estudo sobre a ficção cardosiana, a professora Cleonice Berardinelli coloca-se na posição de leitora insatisfeita e argúi:

“E o Quixote a que veio?”. Tento responder: neste mundo de degradação física e moral, de fealdade, de injustiça, alguma coisa boa haverá – Esmeralda, tentando preservar-se à sua maneira; o narrador, tratando-a com carinho e mesmo com respeito. Não será ele, na medida do possível, o protetor da mulher, o remanescente do Quixote neste século XX em que narrou a sua estória? (Berardinelli, 2008, p. 24)

Esse Quixote só protege a sua menina “na medida do possível”. Pode ser que o narrador-personagem tenha tentado proteger a “miúda” com o seu afeto, o que não descarta a relação física. Todavia foge quando a avó quer saber quem está no quarto. O cavaleiro de Cervantes lutaria contra os inimigos imaginários, em defesa da sua Dulcineia. O cavaleiro do século XX não luta, porque sabe que, sozinho, nada conseguirá, muito embora espere que a justiça venha e varra aquilo que o assombra. E o episódio mergulha na realidade hostil que envolve a jovem e a sua morte, a velha avó e as outras viúvas, a avó que, diante do esquife da jovem morta, reconstrói, a seu modo, a história da menina, seus desvios de conduta, e justifica sua própria conduta, ao dirigir-se a outra viúva, de nome motivado sarcasticamente pela ironia do escritor: “Ai, Dona Pátria, que isto é triste. Viver-se assim com um inimigo debaixo do mesmo tecto é muito triste. Muito triste, Dona Pátria. (Pires, 2008, p. 98) E fala em coisas como “emporcalhar o nome da família”, o que “não podia consentir”. Há, porém, uma esperança que diminui o desalento do narrador, quando nos fala num “vento de justiça”, que ainda não varrerá a realidade injusta da miséria e da violência.

Deixei-a, é certo, sozinha e a trincar fósforos. *Mas que poderá uma pessoa, unicamente por si*, quando se lhe depara uma rapariga tão jovem e com o corpo traçado pela boca esfaimada duma velha, uma rapariga que nada sabe do mundo nem nunca beijou um homem?

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

Nada, digam o que disserem. Nada. Nada (Pires, 2008, p. 103, grifos meus).

Decerto, este não é o cavaleiro cervantino, marcado que é pela desencantada imagem do mundo em que vive e convive. O seu relato é o de uma impossibilidade numa sociedade controlada pelo discurso autoritário, como afirma ainda Cleonice Berardinelli, em relação à qual, contudo, mantém viva a palavra esperança e a expressão mais que significativa “vento sagrado de justiça”:

Esmeralda é a vítima de uma sociedade machista, em que predomina o marialvismo, tão duramente criticado por Cardoso Pires. *O conto é mais um golpe a ela lançado por este Quixote, em pleno gozo da razão*. E tudo parece terminar em total desalento. [...] Tremendo, [o] nada repetido como dobres a finados. Nenhuma brecha para pelo menos vislumbrar a esperança. Ou a haverá? “A menos que um vento sagrado de justiça venha dignificar as razões ultrajadas, os gestos, o olhar, tudo o mais”. Esta ressalva, “a menos que”, não será a brecha desejada? [...] Narrador / Quixote fundem-se então e já agora sentimos que o “vento sagrado da justiça” poderá tê-los trazido em seu bojo para que, portadores desse princípio moral tão raro, tão precioso, possam juntos arrastar o “nada” para longe de todas as raparigas dos fósforos (Pires, 2008, p. 25).

Essa menina dos fósforos, que tão de perto evoca a menina dos fósforos de Andersen, é tão pobre quanto aquela que, pressionada pelo pai, vai vender fósforos na véspera do Ano Novo, em noite de neve intensa e de frio, completamente desagasalhada e de pés descalços, porque os chinelos ficam presos na neve. Cheia de frio, começa a acender os fósforos, nutrindo a esperança de que a aqueçam. Cada fósforo aceso provoca uma visão que a traz para perto dos festejos de fim de ano. Visões do fogo acolhedor do forno, do pato assado que a alimentaria, da casa acolhedora que a incluiria junto à árvore enfeitada de velinhas que parecem estrelas. Uma vela-estrela cai e a menina lembra o que a avó lhe dizia, ao ver cair uma estrela: “Morreu alguém.” Esta visão, alusiva à morte, provoca uma nova visão: a da avó já falecida, e que a amava, a quem pede que a leve consigo. Vai acendendo fósforos para que a visão não se apague. A manhã seguinte vai encontrá-la sem vida, mas com semblante corado e feliz.

Hans Christian Andersen (1805-1875) nos oferece à leitura contos de sua autoria, entre eles esse “A menina dos fósforos”, em que a ternura e o sentimentalismo integram o espírito que alimentou, no século XIX, as narrativas do maravilhoso que se redescobriam e publicavam. Em sua obra, o tema da morte nos faz pensar na ideia de perenidade e de renovação, como um novo modo de enxergar a própria vida. Nesse conto especificamente a ideia da morte, que provoca tanta insegurança e tanto medo no homem, vem acompanhada de uma resignação cristã. Afinal, poderia haver no céu a recompensa para tanto sofrimento experimentado na vida terrena. O encontro com o Divino remiria as dores de quem viveu a solidão, a pobreza e a injustiça. A rapariga dos fósforos de Cardoso Pires é realmente mais infeliz. Não tem o amor da avó, nem tem a ilusão que a chama dos fósforos poderia lhe provocar. Sem justiça divina, sem remissão dos pecados e sem a esperança de um céu onde encontraria o amor dos que partiram e sem um salvador que a afastasse dos riscos da vida em sociedade, morre só, e sem redenção.

Creio poder dizer que, no caso específico das suas *Histórias de amor*, o que mais atingiu Cardoso Pires foi a censura ao livro, rasurado pelo lápis azul

da violência. No tempo em que foram publicadas, e recolhidas, e censuradas, as histórias de amor são como a charrua arruinada pelo abandono, mas a charrua ainda mantém a haste de madeira levantada como um farol na solidão do areal. Apesar da censura, ainda haveria a esperança, que longe ainda estava de colher os cravos de abril. Setenta e um anos depois, ainda faz sentido reler as histórias republicadas em 2008, dialeticamente marcadas pelas rasuras da censura, por um lado, por outro suficientemente claras porque as rasuras não apagam o texto. Ambiguidade necessária, ironia incontornável. Por tudo isso e muito mais é preciso lembrar o seu autor, vinte e cinco anos depois de sua morte. Afinal, os sinais da violência e do autoritarismo não nos abandonaram.

Em abril de 1974, celebrou-se o fim da ditadura e conseqüentemente o retorno à liberdade: liberdade de palavra, de imprensa, de associação política. A propósito do fim da ditadura de Mussolini, em 27 de julho de 1943, Umberto Eco diria, em discurso de 1994, publicado na Itália em 1997 com o título *O fascismo eterno*: “Estas palavras, “liberdade”, “ditadura” — Deus meu! —, era a primeira vez em toda a minha vida que eu as lia. Em virtude dessas novas palavras renasci como homem livre ocidental. (ECO, 2018, p. 46). Essas palavras deixaram rastro para, 31 anos depois, ressurgirem como “o sagrado vento de justiça” tão necessário, a despeito das contradições do que se seguiu à Revolução dos Cravos.

Devemos ficar atentos para que o sentido dessas palavras não seja esquecido de novo. O fascismo ainda está ao nosso redor, às vezes em trajes civis. — reitera o crítico italiano. Enquanto houver charruas arruinadas, tortos arados que impedem a plena realização de homens que são levados a emigrar; enquanto fugitivos morrerem às centenas nas águas do Mediterrâneo; enquanto exilados, homens sem pátria, buscarem abrigo pelo mundo, enquanto a xenofobia puder estender as suas garras, a homofobia provocar mortes sem razão de ser; enquanto nas favelas ecoarem os tiros que levam as nossas crianças e jovens à morte; enquanto o racismo fizer parte das nossas sociedades e enquanto a concentração de renda deixar como legado uma massa de deserdados e excluídos, permitindo que a extrema direita se vá imiscuindo por entre as malhas de uma sociedade que fecha os olhos à realidade, tentando fazer emergir um nacionalismo primitivo, conservador e autoritário; enquanto a morte for bandeira dos que nos deveriam defender para sustentar o seu desejo de poder, é preciso não esquecer que o fascismo pode voltar sob as vestes mais inocentes. Enquanto a cultura for ameaçada a cada passo, nosso dever é desmascará-lo e apontar o dedo para cada uma de suas novas formas — a cada dia, em cada lugar do mundo.

Creio agora que já é possível concluir. José Cardoso Pires — e não só — é para ser sempre lembrado. Lutar pela Liberdade e pela libertação é uma tarefa que não acaba nunca. Mas o fascismo é para não ser esquecido. Volto a uma das epígrafes desse texto: “Estamos aqui para recordar o que aconteceu e para declarar solenemente que ‘eles’ não podem repetir o que fizeram. Mas quem são ‘eles’”? É o que precisamos saber para não esquecer.

RUAS, L. *Histórias de amor*, the censored book by José Cardoso Pires. **Itinerários**, Araraquara, n. 57, p. 21-38, jul./dez. 2023.

- **ABSTRACT:** *The alienation and violence so often manifested in José Cardoso Pires' narrative appear associated with an environment of suffocation, motivated by a social structure that constantly threatens freedom, dignity and, in many cases, the lives of human beings. It is true that the Portuguese are beings full of history. There have always been those who lived in the shadow of Power, among various inquisitions, whose eyes – a thousand – always included bureaucrats on duty, putting at risk the freedom and rights of men, in a state of exception, this “point of imbalance between public law and private fact”, according to Giorgio Agamben (State of exception, 2004, p. 11), tending “increasingly to present itself as a dominant government paradigm in contemporary politics.” Two books of short narratives come to the public when neorealism is in full force, at a time when the Salazarist Estado Novo exercises its power of repression and censorship – Os Caminheiros (1949) and Histórias de Amor (1952) – the latter taken out of circulation by censorship on August 26 of the same year of its publication. With the publication of the volume Jogos de Azar, in 1963, stories from the two books were made public. In 2008, ten years after the death of its author, the second edition of Histórias de amor would be released, including the previously censored excerpts. It is with this book that I intend to pay homage to the author of O Delfim, twenty-five years after his death.*
- **KEYWORDS:** Portuguese literature. José Cardoso Pires. Short narratives. Censorship. Neorealism,

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção: [Homo Sacer, II, I]**. Tradução de Iraci D. Poleti. 2ed. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 11.
- ANDERSEN, Hans Christian. **Contos de Andersen**. Tradução de Guttorm Hanssen. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- BERARDINELLI, Cleonice. Algumas reflexões sobre a ficção de José Cardoso Pires. **Navegações**, Porto Alegre, PUC-RS, v. 1, n. 1, p. 15-25, mar. 2008.
- ECO, Umberto. **O fascismo eterno**. Tradução de Eliane Aguiar. São Paulo: Record, 2018.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários**: Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.
- KOVÁCS, Maria Júlia (Org.). **Morte e Desenvolvimento Humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.

LEPECKI, Maria Lúcia. Delfins, corvos e dinossauros: interseções discursivas em José Cardoso Pires. *SCRIPTA*, PUC-Minas, v. 7, n. 14, 2004

LOURENÇO, Eduardo. Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos. **O Tempo e o Modo**: Lisboa, nº 42, p. 923-935, outubro de 1966.

PIRES, José Cardoso. **Histórias de amor**. Lisboa: Edições Nelson de Matos, 2008.

PIRES, J. C. **E agora, José?** Lisboa: Moraes, 1977.

PIRES, J. C. **Jogos de azar** (1963). 4ed. Lisboa: Moraes, 1975.

