

A técnica e o golpe

A “narração ensaística” em
José Cardoso Pires e Curzio Malaparte

Eugenio Lucotti

O alvo do presente artigo é estabelecer uma leitura comparada de Técnica do golpe de estado, de Curzio Malaparte, e Técnica do golpe de censura, de José Cardoso Pires. Apesar da distância cronológica que separa a publicação dos dois ensaios, é possível salientar determinadas afinidades entre o texto de Malaparte e o de Cardoso Pires, nomeadamente no que diz respeito à maneira de abordar o seu assunto. Se o ensaio malapartiano concentra toda a sua atenção sobre o funcionamento técnico dos modernos golpes de estado prescindindo das intenções que os norteiam, Cardoso Pires empreende uma análise igualmente desideologizada do fenómeno censório. Ambos os objetos são considerados a partir da sua eficácia técnica, abordagem que se afirma como única estratégia viável para compreendê-los e encontrar o seu antídoto. Ressaltar o modus operandi destes dois textos ensaístico-narrativos contribui para aprofundar a problematização da realidade portuguesa empreendida pela literatura de Cardoso Pires.

The primary objective of this article is to provide a comparative reading of Curzio Malaparte's The Technique of Revolution and José Cardoso Pires's Censorship as a Technique. It is possible to recognize affinities between Malaparte's and Cardoso Pires's essays, especially as far as methodology is concerned. Both works share a particular view on dictatorship. Malaparte's essay is focused on the technical functioning of modern coups d'état regardless of their specific intention, while Cardoso Pires develops a nonideological analysis of Salazar's censorship. Both revolution and censorship are considered from the point of view of their technical efficiency, thus enabling the authors to also discuss subversive strategies against them. My analysis provides an interpretation of this modus operandi that highlights how Cardoso Pires merges essay and narrative in order to question the Portuguese reality.

Introdução

O presente artigo pretende ressaltar alguns elementos capazes de ultrapassar a heterogeneidade aparente de dois textos ensaístico-narrativos, *Técnica del golpe di stato*, de Curzio Malaparte, e *Técnica do golpe de censura*, de José Cardoso Pires. Seguindo o método indicado por Mario Lavagetto (2003, 43), a partir de alguns elementos indiciários, visíveis na superfície textual, procurar-se-á instituir um fio subterrâneo que une as duas obras, evidentemente surgidas em contextos distintos e com finalidades distintas, mas que porventura partilham o mesmo movimento operacional na sua ideia de escrita como instrumento de análise e compreensão da história. Os textos apresentam-se como disseções anatómicas de corpos diferentes, mas com implicações recíprocas: procuram em primeiro lugar dissecar, analisar o objeto do seu interesse com a distância e o rigor necessários para chegar à compreensão profunda dos mecanismos que regulam o seu funcionamento. Diferentemente da autópsia, porém, o tipo de conhecimento perseguido pelos dois escritores é uma análise do corpo vivo da história. Da mesma maneira que *Técnica del golpe di stato* é marcado por uma intenção quase educativa—uma *cartilha*, no léxico de Cardoso Pires, capaz de orientar a ação futura—o ensaio cardosiano apresenta-se como uma denúncia atual, um convite à tomada de consciência.

O indício principal de um possível parentesco—ironicamente macroscópico, mas marginal se a diversidade das duas obras for considerada globalmente—situa-se no lugar mais evidente da superfície textual, ou seja, no título. A *Censura* no ensaio de Cardoso Pires substitui o *Estado* da expressão consagrada pelo uso—*golpe de estado*—, que em Malaparte permanece tal. O desvio semântico desarticula o valor desta locução para criar outra, inédita, assimétrica em relação à de origem, o *golpe de censura*, cuja ambivalência pode denotar tanto o objeto—a censura em si—como a sua atuação—o golpe—, ao incluir semanticamente o valor da primeira. Em virtude desta manipulação, o termo principal do *golpe de censura* passa a ter um valor ativo: no ensaio de Cardoso Pires é a censura que *dá o golpe*, ao servir em Portugal como principal instrumento de repressão ao longo dos séculos. O próprio autor, de resto, estabelece logo uma correspondência entre os dois golpes na contingência da recente história portuguesa: “ao golpe militar de direita sucede-se o golpe censorial. Foi o pronunciamento de 1926 que instalou o ‘exame prévio’ no País e foram os militares que o organizaram e dirigiram até à sua fase tecnocrática” (Pires 1999, 43). O funcionamento da censura é justamente descrito através de uma semântica associada às operações militares ou paramilitares, entre as quais se situa o golpe de estado. Desta forma, os censores são para Cardoso Pires os “capitães da Censura” (184) e para descrever a ação da censura sobre os editores são empregues expressões como “o inimigo rondava, a vítima estava marcada” ou “a sombra da flagelação (como nas operações militares)”

(187). Paulo Rodrigues, o subsecretário da Presidência do Conselho é definido, com um léxico emprestado do nacional-socialismo, como o “*Gauleiter* da inteligência” (183), artífice de uma “política concentracionária” (191). Estes elementos, e, como será visto, a noção de *técnica*, contribuem para identificar uma consonância entre os dois ensaios, para além de uma hipotética influência malapartiana no de Cardoso Pires; de resto, como aponta Leodegário de Azevedo Filho, “não importa que tenha ou não lido esse autor, pois em ficção há encontros de tendências, além das influências diretas e indiretas” (188).

Uma difícil aproximação

Não é tarefa fácil reconstruir a razão de uma confluência entre Malaparte e Cardoso Pires que possa ir além de algumas analogias evidentes, da frequentação comum de Elio Vittorini ao trânsito dos dois pelo neorrealismo, embora a sua inserção, mesmo limitadamente a algumas obras, nas respetivas tradições nacionais desta corrente literária levante várias problemáticas. De facto, Malaparte e Cardoso Pires partem de visões e experiências—em larga medida influenciadas por fatores biográficos—muito heterogéneas. Se a figura de Cardoso Pires não deixa dúvidas quanto às suas posições ideológicas próximas do marxismo, aceites por toda a sua recepção crítica, no caso da figura e da produção de Malaparte o discurso complexifica-se devido ao seu carácter proteiforme e aparentemente contraditório, em muitas ocasiões evidenciado por uma crítica não isenta de preconceitos.¹ Há no jovem Malaparte uma aproximação inicial do fascismo, numa vertente certamente original e minoritária, próxima de instâncias revolucionárias e republicanas, e mais preocupada com a definição da sua identidade cultural. Esta encontrar-se-ia na palingenesia desejada da sociedade italiana pelas raízes latinas, comunitárias e contrarreformistas, que constituiriam uma *terceira via* antimoderna entre socialismo e capitalismo, segundo a linhagem ideológica da *revolução conservadora* (Pardini 1998, 81). Já em 1930–31, época da redação de *Tecnica del colpo di stato*, contudo, delinea-se um processo de afastamento do fascismo institucionalizado, que culminará, depois da Segunda Guerra Mundial, com a aproximação—problemática—de Malaparte dos ambientes da esquerda italiana. Perante a evidente distância entre os dois autores em termos de pensamento ideológico, a sua possível confluência poderá então ser vislumbrada no terreno da escrita, jornalística e literária, no âmbito da participação ativa num determinado panorama intelectual e da defesa comum da liberdade *de* palavra através da liberdade *da* palavra.

Não se sabe se os dois escritores chegaram a conhecer-se pessoalmente ou manter uma troca epistolar, nem em que medida Cardoso Pires conhecia efetivamente a produção literária e ensaística malapartiana. Contudo, houve certamente um interesse de Cardoso Pires pela produção literária italiana a

partir dos anos 40, secundando uma tendência então em auge entre os intelectuais portugueses que se opunham ao salazarismo. Após a queda de Mussolini, a troca cultural entre Portugal e Itália passou a envolver novos atores: em detrimento das relações oficiais, inclusive culturais, entre os dois países, foi afirmando-se um interesse em certa medida clandestino pelas novas propostas que, entretanto, animavam o debate cultural e a produção literária na Itália. O paradigma exemplar da Resistência antifascista italiana contribuiu, como parte de uma tradição histórica, a atizar o imaginário das propostas antissistêmicas que então ressurgiam em Portugal e no *Ultramamar*, tanto na vertente antissalazarista, como na anticolonialista (Russo 2020, 33). Na altura a Itália representava, portanto, um país onde recentemente se tinham concretizado as aspirações mais urgentes dos antifascistas portugueses (Bettini 2012, 153) e foi justamente numa edição italiana que em 1963 Cardoso Pires resolveu fazer estreitar o seu romance *O hóspede de Job*, escrito dez anos antes, para não correr o risco de o livro ser apreendido pela censura (Vigorelli 1963). Por motivos de legitimação da própria instituição, pois, um texto não podia ser proibido caso houvesse uma tradução estrangeira já publicada. O escritor na época já mantinha relações importantes com o meio cultural italiano: destaca-se um estágio realizado em Milão no final da década de 50 na revista *Epoca*, onde conhece Elio Vittorini (Amaral 2021, 190), com o qual inicia uma profunda amizade intelectual de que é testemunha *Conversações com o Homem a propósito dos Outros*, incluído em *E agora, José?* e que ecoa o título das duas obras então mais conhecidas de Vittorini.² Justamente neste texto, que interpola memórias de 1958 e considerações contemporâneas de 1976, é mencionado Malaparte, ao qual se reconhece o importante papel de ter introduzido Vittorini ao meio literário:

De algures da sua biografia [de Vittorini] desprende-se um apontamento esmaecido que fui encontrar não sei onde: desliza como um retrato, como uma efeméride, a tremular à transparência da corrente. É ele quando jovem; e ao seu lado está Malaparte que lhe iria abrir a porta para as letras. (Pires 1999, 62)

Técnica do golpe de censura chega finalmente ao público português depois do 25 de Abril, também incluído na coletânea de ensaios *E agora, José?*, de 1977. Antes da sua publicação simultânea em setembro de 1972 em Londres na revista *Index* e em Paris na revista *Esprit*, o ensaio fora inicialmente escrito durante uma das estadas de Cardoso Pires na capital britânica entre 1969 e 1970, na mesma época da redação de *Dinossauro excelentíssimo* (Amaral 2021, 364). Longe do clima claustrofóbico do Portugal do fim dos anos 60, a experiência londrina dá ensejo a uma reflexão direta e explícita contra a situação política portuguesa, numa dupla vertente, respetivamente ensaística e satírica, além de constituir uma oficina de produção e exploração de vários géneros.

A fortalecer o parentesco entre os dois textos, assinala-se também que um lugar de relevo em *Dinossauro excelentíssimo* é justamente dedicado à relação entre poder e palavras. Se a composição de *Dinossauro excelentíssimo* constitui uma incursão inédita de Cardoso Pires no terreno da sátira alucinada, um ensaio de “fabuloso real” (Celani 2011, 11), a nível de género *Técnica do golpe de censura* tem um precedente ilustre no ensaio de 1960 *Cartilha do Marialva*, com que partilha elementos metodológicos orientados à necessidade comum de denunciar alguns aspetos atávicos da natureza opressora do salazarismo.

Em virtude da versatilidade da sua escrita, Malaparte já tinha explorado amplamente o ensaio antes da composição de *Tecnica del colpo di stato*, cuja publicação por sua vez é marcada por algumas analogias com o texto de Cardoso Pires. Primeiramente, ambos estreiam no estrangeiro e conseguem circular entre os seus compatriotas somente após a queda dos respetivos regimes autoritários. Malaparte publica a sua obra em 1931 em Paris, pela editora de Bernard Grasset, onde o manuscrito chega graças à mediação de Daniel Halévy, uma vez que o autor não julgava prudente cruzar a fronteira francesa carregando páginas que podiam comprometê-lo junto das autoridades fascistas (Malaparte 1983, 50). De facto, o regime de Mussolini proibiu logo a circulação de *Tecnica del colpo di stato* na Itália, para mais tarde proibir-lhe também todo e qualquer tipo de recepção pública: entretanto, o texto tinha sido publicado em 1932 na Alemanha e logo recebido como um *manifesto* por quem tentava opor-se ao avanço inexorável do nacional-socialismo. Segundo a declaração de Malaparte, na introdução de *Que nos leva sempre a defender a liberdade* (48–59), a hostilidade hitleriana determinou na Itália o afastamento do autor da vida civil (*confino*), enquanto a jornais e revistas foi impedido de falar do livro.

A Malaparte foi destinado, pelo regime fascista, o mesmo tratamento que Cardoso Pires define no seu ensaio como *morte civil*. A censura não se limitava a autorizar ou proibir a publicação das obras, mas atuava diretamente sobre a própria produção literária através do apagamento da imagem do escritor: “retrair o editor e apagar a presença social do escritor português eram dois lances do mesmo jogo que a Censura desenvolvia metódica e sistematicamente” (Pires 1999, 188). No entanto, promovia uma reabilitação póstuma dos escritores que em vida tinham combatido o regime, tanto para ostentar uma certa abertura, como para assimilá-los subtilmente à razão do próprio regime: “ao citar-lhes a memória, alinhava-os na mesma lápide em que exaltava os seus medíocres defuntos” (189). Conforme o testemunho do próprio Malaparte, a sua perseguição pelo regime constituiu “a primeira vez que um escritor italiano era preso não por ‘conspiração’, mas pela sua obra literária” (50–1). *Tecnica del colpo di stato* teve finalmente a sua primeira edição italiana publicada em 1948, pela editora Bompiani, após uma maciça intervenção operada pelo autor sobre a estrutura do texto e a disposição argumentativa, resultado das novas

condições de recepção da obra, das mudadas convicções e das vicissitudes biográficas do próprio Malaparte (Martellini 1997b, 1527).

Não foi, porém, somente na Itália e na Alemanha que a circulação do livro de Malaparte encontrou a hostilidade dos governos. Proibido pelos regimes autoritários então no poder na Europa—Áustria, Espanha, Portugal, Polónia, Hungria, Roménia, Jugoslávia, Bulgária, Grécia (Malaparte 1983, 49)—, o texto aborda uma questão, a das possibilidades técnicas de apoderar-se do Estado, que se revela incómoda também aos olhos dos regimes democráticos, que veem no livro uma instigação à conquista violenta do Estado, sem entenderem que se trata ao mesmo tempo duma dissertação sobre a arte de defendê-lo (49). Dir-se-ia, então, que a reação dos vários governos à obra é análoga ao tipo de prevenção de que, segundo a análise de Malaparte, dispõem os próprios governos frente à ameaça de um golpe de estado, na medida em que se dá logo ao livro uma leitura de cariz político em vez de atingir a plena compreensão de um escrito que se quer principalmente de análise *técnica*.

Malaparte nunca menciona o golpe militar de 1926 na sua obra. Contudo, cabe reconstruir as dinâmicas que levaram este autor a (não) ser conhecido pelo público português durante o Estado Novo apesar da sua simpatia inicial para com o fascismo, numa trajetória que de forma inevitável se cruza continuamente com a censura. A primeira edição portuguesa de *Técnica do golpe de estado* saiu depois do 25 de Abril, nomeadamente em 1976, pela editora Perspectivas e Realidades, na tradução do italiano de Teresa Bagulho, enquanto uma edição sucessiva foi realizada pela editora Europa-América, na tradução de Maria Gabriela de Bragança.³ De todas as maneiras, é provável que a edição francesa de 1931, ou alguma edição sucessiva, circulasse clandestinamente entre os meios da oposição: nos registos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo consta que em 1937 foi apreendido e proibido pela Comissão da Censura um exemplar de *Technique du Coup d'État*.⁴ Esta não foi a única obra de Malaparte a ter sido censurada. Pelos mesmos registos aprende-se que a censura também proibiu duas vezes a representação nos anos 60 da peça *As mulheres também perderam a guerra*,⁵ interdição entretanto levantada em 1969 (Almeida 2014, 98), e em 1960 a publicação da edição francesa do romance *Il y a quelque chose de pourri* (cujo título original é *Mamma marcia*).⁶ Pelo contrário foi autorizada—única exceção no dossiê malapartiano—a publicação do romance *Kaputt*.⁷

A relevância do aspeto técnico

O *incipit* do ensaio de Cardoso Pires denota e circunscreve peremptoriamente o âmbito do discurso, fornecendo uma chave de leitura que se situa além de qualquer discussão política ou moral, para expor uma facticidade *técnica*:

Portugal, com 420 anos de Censura em cinco séculos de imprensa, representa uma experiência cultural à taxa de repressão de 84 por cento. Ao longo de gerações e gerações, através de monarquias e impérios; de inquisições; de ditaduras; arrastando silêncios, arrasando exílios, uma lenta procissão de mártires desfilou por esse incalculável corpus de naufrágio que são os milhares de quilómetros de textos lançados às fogueiras e aos arquivos. Todo esse percurso tem a grandeza de uma resistência que se tornou histórica e dia a dia renovada com ardis e exemplos de insubmissão. Mas, dia a dia também, a Censura foi-se instituindo como uma tradição repressiva, cada vez mais apurada, que no regime de Salazar acabou por atingir uma coerência técnica bem definida. (1999, 163)

O teor é científico, a exposição direta dos dados brutos fala por si e na discussão não entram razões ideológicas. Não há sequer uma argumentação que tente demonstrar o valor prejudicial da instituição censória na vida cultural portuguesa: tudo isto se dá por sabido, constitui um termo *a priori* que deve necessariamente ser partilhado entre o escritor e o leitor. O ensaio parece dirigir-se então a um público consciente e com uma posição bem definida sobre as liberdades de imprensa e expressão e, se há alguma concessão ao aspeto moral da questão, trata-se das lógicas consequências, concretas, do mecanismo que Cardoso Pires apresenta. A posição ideológica está bem definida desde logo, ainda que implicitamente, e não é preciso deter-se sobre as políticas censórias: o que interessa é o funcionamento da máquina repressiva, a sua “coerência técnica,” a sua eficiência.

O estatuto da censura como técnica justifica-se ao estabelecer-se um vínculo íntimo com a imprensa. A taxa de repressão calcula-se com base no rácio entre os anos de existência da censura e os anos de existência da imprensa: uma tecnologia não é medível sem a outra. As duas, portanto, apresentam-se como as faces opostas da mesma moeda. Apesar de, na verdade, haver alguma forma de censura mesmo antes da invenção da imprensa, é provável que a Cardoso Pires interessasse destacar que só em oposição a uma inovação tecnológica a censura podia ter-se desenvolvido nos moldes de uma tecnologia; a dimensão técnica da censura é então vista como o contraponto da imprensa, o instrumento nas mãos do poder para lidar de uma forma tecnicamente adequada com os efeitos indesejados de uma inovação tecnológica.

Da mesma forma, pode-se inferir que da oposição à censura, por sua vez, se apuram as técnicas de insubmissão. Se o poder do órgão repressivo é tal que “dicotomizando, silenciando, distorcendo, a Censura impunha o *seu* perfil do escritor e redigia . . . uma versão apócrifa da Literatura Portuguesa” (190),⁸ também é verdade que a plasticidade da linguagem, pelo menos em poesia, pode contornar o obstáculo pela criação de um “estilo clandestino” (174). Esta argumentação, porém, por sua vez não é isenta de tentativas de manipulação pelo poder, que, como denuncia Eduardo Lourenço, procura justificar a

censura na base dos supostos benefícios que terá trazido para o veio criativo dos escritores (2017, 438). Cardoso Pires, contudo, antecipa esta objeção e faz logo questão de liquidá-la ao apresentar a inconsistência e hipocrisia deste “elogio da censura” como mal “politicamente necessário” e ao mesmo tempo “culturalmente útil” (1999, 165–6).

O que importa, porém, é salientar que a história da cultura em Portugal é de certa forma a história do confronto do intelectual com a censura, que por sua vez define a evolução literária. O reconhecimento deste poder modular introduz uma similitude crucial com a visão malapartiana no tocante ao âmbito político. O Estado, assim como o texto, é um corpo que, submetido a certos estímulos responde de maneira coerente transformando-se e criando os seus próprios anticorpos. O funcionamento tanto da censura sobre os textos e os autores como da técnica do golpe de estado sobre o próprio Estado aproxima-se da ideia de “máquina abstrata” descrita por Deleuze e Guattari. O dispositivo não depende do corpo sobre o qual atua, opera autonomamente “por *matéria* e não por substância; por *função* e não por forma . . . a máquina abstrata é a pura Função-Matéria—o diagrama, independentemente das formas e das substâncias, das expressões e dos conteúdos que vai distribuir” (Deleuze-Guattari 2004, 189). Ao longo de *Técnica del colpo di stato* reitera-se a consideração de que “a arte de defender o Estado moderno é regulada pelos mesmos princípios que regulam a arte de conquistá-lo,” resultado de ordem pragmática que deve necessariamente ser atingido ao despir-se de qualquer conotação partidária (1983, 61). De acordo com Malaparte, o golpe de estado e a luta para o controlo técnico do poder seriam, inclusive, paradigmáticos para ilustrar a ordem política da Europa contemporânea: dois aspetos técnicos, novamente, que desempenham um papel definidor a nível sistémico.

Malaparte chega a ver justamente na luta entre Estaline e Trotsky após a morte de Lenine o modelo mais exemplar para identificar a história europeia dos anos 20, ou seja, uma dinâmica estrutural despida de conotações ideológicas: “A história da luta entre Estaline e Trotski é a história da tentativa de Trotski para tomar o poder, e da defesa do Estado por parte de Estaline e da velha guarda bolchevista: é a história dum golpe de Estado falhado . . . o que está em jogo é o poder” (Malaparte 1983, 119).

Numa época em que no mundo ocidental se delineia com força a proeminência da contraposição ideológica, elemento fundamental que marcará visceralmente o século XX, o autor não concebe a luta intestina ao PCUS nos termos clássicos da *revolução permanente* contra o *socialismo num só país*, mas indica antes a verdadeira razão do conflito nas técnicas utilizadas para obter ou defender o domínio do Estado. Ou seja, razões de ordem pragmática adquirem uma relevância maior do que a discussão, a divergência entre cosmovisões.

Em Malaparte, então, é possível encontrar *in nuce* alguns elementos que terão grande importância no panorama histórico-filosófico décadas mais tarde,

antecipando o debate sobre a subtilização do poder, alimentado principalmente pelos trabalhos foucaultianos: para chegar a “construir uma nova economia e uma nova tecnologia do poder de punir” é preciso “Fazer da punição e da repressão dos ilegalismos uma função regular, coextensiva à sociedade; não punir menos, mas punir melhor; punir com uma severidade talvez atenuada, mas para punir com mais universalidade e mais necessidade; inserir o poder de punir mais profundamente no corpo social” (Foucault 2018, 104; 95).

Estas ideias por sua vez se colocam na esteira dos estudos de, entre outros, Carl Schmitt e Walter Benjamin, contemporâneos de Malaparte: sustentados por visões ideológicas divergentes, os dois chegam a dar uma contribuição fundamental para a elaboração teórica da já mencionada *revolução conservadora*, da qual Malaparte chegou a ser um dos maiores divulgadores na Itália (Pardini 1998, 13). Embora o objeto da atenção do ensaio malapartiano não seja o poder punitivo em si, transparece a afinidade com um pensamento capaz de reconhecer a prioridade das técnicas de funcionamento e transmissão do aparelho, neste caso o golpe de estado, como característica saliente da sua adequação à modernidade. Revela-se, portanto, uma concepção da história como dependente em larga medida do desenvolvimento e da aplicação de instrumentos e tecnologias, embora Malaparte, na retratação que faz da contraposição entre Estaline e Trotsky, ainda ponha o acento sobre os seus aspetos agonísticos, quase privados, ao admitir que “atrás dos contrastes doutrinários escondem-se as ambições pessoais” (Malaparte 1983, 119). Ao identificar na sua concepção da luta pelo poder uma razão subjetivada por trás tanto da ideologia como da técnica, Malaparte está de toda forma aquém da elaboração de uma teoria da despersonalização do poder. Apesar disso, a intuição reveladora da modernidade do seu ensaio está na primazia do aspeto técnico sobre o ideológico.

O autor de *Tecnica del colpo di stato* move-se entre os três modelos de organização do Estado moderno então em aberta competição na Europa—a democracia liberal, o fascismo e o comunismo—traçando um perfil transversal da arte de apoderar-se do Estado no século XX. Independentemente da legitimidade, da oportunidade de cada modelo, o que está em análise é o grau de eficiência do aparelho que se propõe a tomada do poder, o golpe de estado, e sucessivamente a sua defesa, depois de realizado o objetivo insurrecional. É um proceder silencioso, microscópico e organizado o que Malaparte identifica como ponto chave do golpe de estado eficiente, que nas sociedades modernas não pode ter sucesso se não for aprontado por *catilinários*. Os atores devem ser um pequeno grupo de conjurados, sediciosos bem treinados que agem na sombra, pontualmente, em vista da ocupação dos pontos nevrálgicos da organização técnica, antes e longe do clamor e da desordem da massa em insurreição, segundo o exemplo de Trotsky em 1917 (104).

Malaparte identifica o modelo do moderno golpe de estado no 18 de Brumário de Napoleão, o primeiro “golpe parlamentar” da história (85). Na sua

esteira teriam sido concebidas as principais tentativas golpistas na Europa. Para o sucesso do golpe de estado, na visão malapartiana, é fundamental a sua adequação às estruturas da sociedade: “a existência do parlamento é a condição indispensável do golpe de Estado bonapartista; numa monarquia absoluta só podem conceber-se conjuras palacianas ou sedições militares” (95). Nesta perspectiva são analisadas com um tom por vezes testemunhal as ações dos mais relevantes *catilinários* da época, de Pilsudski a Kapp, além de, obviamente, Lenine e Trotsky, para chegar ao golpe de Mussolini e ao hitleriano (por vir, mas já bem delineado no horizonte). Ao proceder com o olhar focado na ambivalência da técnica, porém, a atenção não é dedicada só à façanha insurrecional, mas também à estratégia de defesa do estado, que por sua vez deve, como num jogo de espelhos, atualizar-se de acordo com os modernos métodos insurrecionais. Assim “aquilo que noutros tempos era um problema de polícia tornou-se actualmente um problema de técnica,” imputando à ignorância de uma moderna técnica do golpe do estado tanto o fracasso de muitos projetos revolucionários após a Grande Guerra como a impreparação de estados bem policiados para se defenderem de eventuais golpes organizados segundo critérios modernos (Malaparte 1983, 74; 125). Os exemplos bem-sucedidos seriam, então, a ação coordenada por Trotsky durante a Revolução de Outubro e, a nível de defesa do Estado, o contragolpe de Gustav Bauer e a estratégia de Estaline contra o próprio Trotsky. Todos estes casos têm como denominador comum uma mudança da prioridade, de acordo com a organização da sociedade coeva, do aparelho político e burocrático do Estado, para o aparelho *técnico*, que passa a designar também o ponto sensível de todas as sociedades modernas.

À ambivalência da técnica despolitizada acrescenta-se desta maneira a ambivalência, na conceção malapartiana, da relação entre o golpe de estado e a sociedade em que este se deve verificar. A conclusão parece paradoxal, pois, por um lado, o conhecimento da técnica do golpe de estado, tanto na sua implementação como na defesa do estado, deve considerar como está organizada a contraparte para priorizar os seus objetivos e agir de forma especular: “para defender o Estado de uma tentativa revolucionária fascista ou comunista, há que empregar uma tática defensiva baseada nos mesmos princípios que regulam a tática fascista ou comunista” (62). Por outro lado, tem a ambição de atingir uma possibilidade absoluta de atuação em todas as sociedades assim configuradas, prescindindo dos aspetos políticos e socioeconómicos específicos: “a tática insurrecional não depende . . . das condições gerais do país e da existência duma situação revolucionária favorável à insurreição” (103). Nessa perspectiva, o modelo do 18 de Brumário parece obsoleto do ponto de vista organizativo, pois a sociedade do começo do século XX não apresenta as mesmas características da de um século antes. Todavia, ao reconhecer em Kerenski uma figura não à altura da situação, que pode ter facilitado a tomada

do poder pelos bolcheviques, Malaparte afirma ao mesmo tempo que “Trotski não precisa de Kerenski” (102) ou seja, que a sua técnica dispensa dos aspetos contingentes para ser eficaz. Nesta contradição aparente, canaliza-se a atenção para o aspeto histórico-estrutural da comunidade, isto é, um aspeto que supera as diferenças superficiais, de estatuto e organização, e atinge o âmago da história, o denominador comum da modernidade.

Ao debruçar-se sobre o aspeto *técnico* da censura Cardoso Pires aproxima-se da leitura e da metodologia de indagação malapartiana para desvendar o funcionamento da máquina censória na moderna sociedade portuguesa. O vínculo estabelecido pelo autor entre censura e imprensa deve ser justamente interpretado à luz deste aspeto: após o reconhecimento dos pontos mais sensíveis de uma organização, seja o estado ou a comunicação pública, a técnica de subversão ou defesa conhece o seu alvo e procura intervir no mesmo terreno. A sedição intelectual, a contrapropaganda, o dissenso, são neutralizados por um dispositivo que atua independentemente das circunstâncias específicas, a partir do conhecimento dos mecanismos da própria sedição e de modo especular. Encontra-se aplicada à censura a mesma dupla ambivalência: embora seja emanação de um poder conotado politicamente, os seus mecanismos não são necessariamente de natureza política e a sua ação, como se verá, pode prescindir da configuração concreta do poder. Ao mesmo tempo adequar-se-á à organização estrutural da sociedade, isto é, tornar-se-á um dispositivo presente, mas invisível, uma espécie de panóptico, tal como é concebido por Foucault:

Daí decorre o efeito mais importante do Panóptico: induzir no recluso um estado consciente e permanente de visibilidade, que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer de maneira a que a vigilância seja permanente nos seus efeitos, ainda que seja descontínua na sua ação; que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a atualidade do seu exercício; que este aparelho arquitectónico seja uma máquina de criar e sustentar uma relação de poder independente de quem o exerce; em suma, que os reclusos estejam presos numa situação de poder de que eles próprios são os portadores. (Foucault 2018, 231)

Invisibilidade

A técnica de censura descrita por Cardoso Pires é a autonomização do dispositivo repressivo e a sua atuação no âmbito da microfísica do poder (Arsillo 2006, 75), tendo em vista a sua conservação. A evolução da censura como tecnologia é o fisiológico adaptar-se à evolução do poder, numa conceção orgânica do corpo social.⁹ Assim como o golpe de estado não considera, na sua atuação, as contingências da organização política, social e policial do território, mas o controlo dos seus pontos nevrálgicos, o trabalho da censura depende menos

do seu alvo específico do que das condições que justificam a sua própria atuação: “a Censura considera a perigosidade do delito em função da temperatura política e emocional do momento e não da matéria em si mesma” (Pires 1999, 167). Cardoso Pires desvenda uma por uma todas as engrenagens que regem o seu funcionamento nos termos da sua *normalização*, da imposição do *estado de mentira* aos mecanismos de autocensura. A intuição de Cardoso Pires permite identificar na normalização da censura um ingrediente fundamental da normalização da sociedade portuguesa, como transição da sociedade disciplinar para uma de controlo. José Gil, no seu ensaio *Portugal hoje: O medo de existir*, de 2004, aborda esta questão a partir de um contexto diferente, mas onde sobressai a continuidade, assinalando os efeitos que certos dispositivos autoritários antigos—entre os quais a própria censura—ainda produzem na vida portuguesa após o 25 de Abril:

A vida individual e social do português encontra limites internos aquém dos que são *a priori* necessários para se estabelecer uma vida em comum. Limites que passam despercebidos, mas impedem os indivíduos de experimentar ou criar alternativas em zonas essenciais da existência . . . A normalização da sociedade portuguesa actual resulta da tensão, e conseqüente neutralização, destes dois pólos: o pólo disciplinar que perpetua velhos reflexos de obediência, suscitando subjectividades pré ou protomodernas, e o pólo de controlo, em que os mecanismos regulamentares decorrem directamente do funcionamento tecnológico dos serviços e as subjectividades correspondentes tornam-se, por assim dizer, dispositivos programados, como um elo da cadeia das novas tecnologias que controlam gestos, comportamentos, corpos, afectos. (Gil 2004, 40)

Na sociedade moderna—a cujos princípios estruturais não se subtrai completamente o Portugal *de brandos costumes* da propaganda salazarista—a censura segue os passos do golpe de estado no sentido de procurar uma estabilização e justificação que a faça operar no âmbito da legalidade e da legitimidade. De resto, de acordo com o princípio de adaptação do golpe de estado à evolução da sociedade, Malaparte julga fundamental, desde o exemplo do 18 de Brumário, que tudo aconteça sob a aparência da legalidade. O sedicioso deve agir por dentro da lei, “inserir o facto consumado na ordem constituída, introduzindo a violência revolucionária na legalidade constitucional” (Malaparte 1983, 94). A necessidade de camuflar o árbitro, bem como o refratarismo a toda a crítica, leva primeiramente a subsumir a justificação da censura no panorama mais amplo da necessidade de conservação ou da restauração da ordem face às ameaças declaradas para a estabilidade do Estado: “Criado o princípio, mesmo depois de levantado o estado de emergência, a inércia política e o conservantismo dominante obstinam-se em conservar o sistema censorial como margem de segurança, introduzindo-lhe módulos

de flexibilidade que o tornam menos impositivo mas jamais desmobilizado” (Pires 1999, 167–8).

O corte da liberdade de expressão atenua o seu aspeto mais patente, que maior oposição levantaria, e burocratiza-se; através da assunção das funções não só de cortar e suprimir, mas também de selecionar e manipular a informação em prol da conservação do poder, a censura entra pelos bastidores a integrar a lógica de funcionamento do *estado de mentira* (165).

A burocratização da censura, que comporta a menor visibilidade da repressão, insinua-se longe de olhares indiscretos nos gânglios da produção cultural e da comunicação para neutralizar vozes dissidentes ou simplesmente críticas através do controlo restritivo do espaço público, num regime que concebe toda a crítica como uma tentativa potencial de subversão. O controlo faz-se a partir de pressões económicas, ao impor sujeitos alinhados ao regime dentro dos diretivos dos próprios órgãos de comunicação. Como “nenhuma editora de livros e de jornais poderia funcionar sem a aprovação oficial dos respectivos administradores,” realiza-se aquilo que Cardoso Pires chama a “aliança da Censura com a Banca no aval ao *imprimatur*” (170). O termo inquisitório, aparentemente anacrónico, é propositadamente utilizado como lembrete de uma tradição antiga, cujo espírito religioso e moralizante permanece a nível de censura “de costume,” mas cuja razão profunda, a defesa do poder indiscutível, está ligada a um aparelho de natureza técnico-económica antes que político ou eclesiástico.

Ainda num plano em que está bem definido aquilo que se pode ou não se pode dizer, a censura procura prevenir a sua ação direta e neste sentido o perigo de sanções administrativas atua como dissuasor:

A Censura desencadeava uma série de reflexos nos circuitos da distribuição que perturbavam a curva financeira da empresa e reduziam a sua influência de mercado. Prosa retalhada, recomposições, paginação a modificar, demoras na concessão de vistos, cortes de anúncios comerciais, tudo isso ia sobrecarregar os custos de produção e provocava atraso na saída das edições . . . No total, um imposto suplementar, indirecto e imprevisível, que num dos principais diários do País absorvia 4 por cento dos custos da tiragem. (Pires 1999, 171)

Coerentemente, então, procura-se intervir em primeiro lugar sobre o aspeto económico. De forma análoga há represálias, penais ou financeiras, sobre editores, tipógrafos e até livreiros no caso de publicação de algum volume que se quer proibir, de modo a desencorajar a divulgação de material incómodo. Age-se, portanto, também sobre os elos menos determinados, porventura mais fracos, da cadeia, pela sua invisibilidade: “o escritor lá estava sob a ameaça do cárcere. Editor, tipógrafo e livreiro perfilavam-se perante o articulum mortis da suspensão ou do encerramento da empresa” (172).

Cardoso Pires avança numa descida aos Infernos ao mostrar todas as etapas da penetração censória na coletividade: um afastamento progressivo por parte da censura da sua tarefa tradicional para atingir uma distância que lhe confere maior eficiência. Camuflada, esta tarefa não só não desaparece, mas encontra também menos obstáculos à sua atuação. O deferimento das responsabilidades oficiais equivale ao aperfeiçoamento da censura como máquina burocrática, de que são exemplos emblemáticos a criação do tal “gabinete fantasma” (183) e o encorajamento de certa personalização das relações entre os funcionários das redações e da censura. Assim, “no puzzle de subjectivismos e de desconfianças em que jogavam as linhas mestras da Censura, o coeficiente individual era um factor de importância de que ambas as partes, perseguido e perseguidor, procuravam tirar partido” (178), o que não exclui que desta maneira a norma oficial se torne propositadamente menos inteligível e atingível.

O auge da desresponsabilização e da invisibilidade como eficiência técnica do dispositivo censório atinge-se com o mecanismo da autocensura, a nível tanto individual como de comunidade (180). Determina-se uma ação preventiva no próprio sujeito, já desnordeado pelos efeitos da personalização mencionada: “sem um decálogo de interdições que o orientasse, o jornalista aceitava como norma a arbitrariedade censorial; tentava compreender por aproximação o critério dos juizes e elaborava, ele próprio, uma tabela de valores malditos” (172). O aperfeiçoamento técnico da censura, portanto, contribui nesta ótica para criar um padrão de “sintaxe do pensamento coletivo,” ou seja, a formação de um inconsciente—não apenas individual—alinhado às disposições da autoridade que se insinua de maneira invisível na vida dos portugueses (Arsillo 2006, 75). Este inconsciente chega a tomar os contornos de um trauma que abrange a inteira existência, aquilo que José Gil chama um “duplo esmagamento” que condiciona o caráter nacional no sentido da inação, da “não-inscrição” dos acontecimentos, isto é, uma forma de medo através da qual o poder age subtil e preventivamente sobre o indivíduo (Gil 2004, 119–20).

Delinea-se, portanto, no ensaio cardoseano o desvendamento duma trajetória no alvo da qual o aperfeiçoamento técnico, o silêncio e a invisibilidade coexistem unidos pela finalidade de impor um controlo capilar sobre os meios de expressão e ao mesmo tempo neutralizar discretamente a sua oposição. Nesta perspectiva, o governo de Marcello Caetano constitui só uma tentativa de enturvar ainda mais as águas através da manipulação verbal: o *Delfim* de Salazar “Riscou a palavra Censura e traduziu-a por Exame Prévio . . . A censura, com o novo carimbo, ambicionava desfazer-se da memória negativa que a associava ao obscurantismo e à tirania psicológica. Continuava, no entanto . . . com os mesmos quadros de capitães, padres e burocratas de capa lenta, e instalava-se, como sempre, no argumento da *ultima ratio*” (Pires 1999, 195–6). Jogando por sua vez com antinomias linguísticas, Cardoso Pires afasta então a

retórica da *primavera marcelista* e desvenda ironicamente o “inverno ‘liberal’” que esta encobre (194).

A desmaterialização do aparelho censório, que através do deferimento das suas responsabilidades se torna inatingível, não exclui totalmente a materialidade, que está bem presente e se manifesta de forma violenta. A “cruzada anti-intelectual” que levou à destruição da Sociedade Portuguesa de Escritores em 1965 é uma evidência neste sentido, mas—e este é o aspeto fundamental— não por ação direta e imediata da instituição censória, que pode declinar toda a responsabilidade (191). Se a censura pode preparar o terreno para atos brutais imputáveis materialmente à Legião Portuguesa, a sua participação silenciosa e indireta é determinante também para encobrir e minimizar a violência repressiva e favorecer a sua compensação “com os selos da legalidade” (192). A noção de legalidade, pois, é algo que, como se viu, se sedimentou a partir da normalização do estado de exceção para a qual já tinha contribuído a própria censura que, como Caetano, “tem o vício do legalismo e das palavras providenciais” (193).

Não admira a hostilidade, típica dos regimes repressivos, contra escritores e intelectuais, ou seja, contra quem possui o potencial e a arma verbal para desencobrir aquilo que se move atrás da fachada corriqueira da norma consagrada, neste caso com a finalidade de defender não só o poder constituído, mas também a própria instituição censória. Cabe justamente ao “escritor-furão” (124), já teorizado no *Delfim*, reconstruir os nexos para fazer emergir a materialidade, mesmo indireta, daquilo que se apresenta como aparentemente, programaticamente imaterial, o arbítrio por trás da aparência legal. Fá-lo justamente através da palavra, a palavra humilhada pelos 420 anos de censura, mas que ao mesmo tempo lhe confere o estatuto de *humanista-iluminista*:

Talvez o seu aspeto revolucionário como ensaísta resida justamente na fidelidade ferrenha a uma ideia clássica do universo ensaístico, à necessidade ética de ler o mundo e a realidade através do único instrumento totalmente, dolorosamente humano: a razão. E no permanecer fiéis a esta necessidade até torná-la uma forma de liberdade ou, melhor, a forma da liberdade. (Arsillo 2006, 79)

A tentativa de esquivar toda a ação direta não impede a censura de alastrar-se sobre todas as áreas da comunicação pública, da poesia até à publicidade. *Técnica do golpe de censura* aposta justamente na pervasividade deste dispositivo numa instituição cada vez mais decisiva na consolidação e transmissão do poder. Ao intuir o papel incontornável da comunicação mediática nas sociedades avançadas e ao anteciper uma transição que em Portugal se realizará maciçamente só depois do 25 de Abril, a censura penetra pelos pontos nevrálgicos de um *espaço público* ainda por construir,¹⁰ até conseguir influenciar as individualidades, perpetrando as dinâmicas de autocensura. Aquilo que

para Malaparte constituía um problema técnico e envolvia, entre outros, alguns aspetos comunicativos, como o controlo das centrais telefónicas e telegráficas, em Cardoso Pires já se apresenta principalmente como um problema de técnica da comunicação. O ensaio finalmente publicado em 1976 desafia, portanto, o público português ao apontar para a possível sobrevivência da censura precisamente como “sintaxe do pensamento coletivo” independentemente das manifestações perceptíveis do poder (Pires 1999, 163).

O *Post-scriptum em liberdade*, escrito alguns meses após o 25 de Novembro, e de teor mais militante do ensaio que o precede, preocupa-se com a imprensa e evidencia a autonomização dos mecanismos de autocensura. O jornalismo lança-se “ao discurso gritado” e graças à liberdade de expressão busca uma nova linguagem “para espezinhar o rasto da Censura, para calar de vez um passado em murmúrio e em frase consentida” (201). A necessidade legítima de cortar repentinamente as relações com um passado traumático ameaça, porém, ter como consequência a substituição da censura do pensamento único pela censura das múltiplas vozes, enquanto algumas formas de chantagem económica ainda permanecem (207):

[A Imprensa estatizada] era a única “paga com o dinheiro do povo” . . . cumpria-lhe informar “com independência” o país global . . . Todos, contribuintes, povo, lhe exigiam uma cobertura e uma objectividade que só seriam possíveis quando em cada jornal cada um e todos dominassem o seu espaço favorável. Até lá ela seria a ovelha negra da Informação, o alvo fácil que se aponta à distância . . . O enunciado de Bakunine “a liberdade dos outros alarga a minha até ao infinito” só é válida se a minha liberdade se aceitar a si mesma como limite ou como ponto teórico da prática das contradições das infinitas liberdades que se lhe opõem (mas sem a destruir, evidentemente). E no jornalismo com intervenção do Estado a fórmula falhou na prática: a liberdade dos outros actuou como censura, transformando a Imprensa numa frente de altas pressões ideológicas de todas as tendências sem exceção. (203)

A invisibilidade atingida pela censura confere-lhe o poder de atuar também na ausência da manifestação fenoménica do poder repressivo, como *função censória* ou dispositivo-censura, imaterial porque interiorizado como autocensura. Da mesma maneira que a técnica do golpe de estado identifica somente a luta pelo poder como elemento diferencial, a eficácia do próprio funcionamento técnico da censura não necessita de uma conotação ideológica ou partidária para perpetuar o seu trabalho. A preocupação que parece emergir das palavras de Cardoso Pires é justamente esta possibilidade de sobrevivência, aparentemente paradoxal, da censura após o fim da ditadura:

Falamos de pressões censórias, não de censura. Orgulhamo-nos de dispor do direito à expressão como poucos países do mundo e por isso mantemos a voz clara. Seguimos esta mão escrevendo: ainda certa, ainda por linhas suas. Mas nem por isso ignoramos as ameaças do terror e dos expedientes legalistas que a ensombram, e receamos que, pela reconquista dos *news media* do Estado, a direita e os seus confederados de ocasião nos enquistem num espaço marginal. (213)

Estas considerações por sua vez remetem para outra dúvida não menos inquietante e que diz respeito ao quanto a herança de meio século de fascismo poderá permanecer sob forma de trauma, de remoção, após a catarse da revolução. As raízes de uma resposta possível procuram-se no passado recente, mais uma vez no grau de eficiência que atingiu o órgão de controlo:

O homem conservador conserva a doença por superstição de que a cura lhe seja mortal. Na defesa resignada que Marcello Caetano faz da Censura—do Exame Prévio, digo—(“quando uma sociedade integrou uma instituição habituou-se a viver com ela”—Conversas, António Alçada Baptista) a úlcera está localizada mas inventa-se-lhe uma função regeneradora. É ela que, neste tipo de diagnóstico reformista, preparara a extinção de si própria, disciplinada e progressivamente, promovendo a libertação do corpo que toda a vida parasitou. Os mesmos agentes *ancien régime* que corroeram afanosamente uma parte vital da mentalidade do País passariam a ser os promotores duma liberalização da voz e do pensamento enquanto a Lei de Imprensa não pudesse ser ministrada sem comoções fatais. (196–7)

A proximidade da lição malapartiana dá-se justamente pela sua adaptação—mesmo que involuntária—às novas circunstâncias. Cardoso Pires sugere a superação da premissa de *Tecnica del colpo di stato*, segundo a qual a história política da contemporaneidade manifesta-se como oposição entre os defensores do princípio da liberdade e da democracia, por um lado, e por outro os seus adversários (Malaparte 1983, 60). O *post-scriptum* ao ensaio cardoseano leva adiante a discussão e procura demonstrar como a técnica da censura pode adaptar-se e funcionar em regime de liberdade. O perigo, para que aponta Malaparte, de um golpe de estado concebido segundo a técnica moderna poder ocorrer no seio de um Estado altamente policiado apresenta-se pela ignorância da técnica e pela impreparação. Transferido para o terreno da censura e da liberdade de expressão, um perigo análogo manifesta-se na imprudência de dar por extirpada da sociedade portuguesa a instituição censória, perigo que já no começo dos anos 70 Cardoso Pires busca exorcizar alertando para a aparente discricção do aparelho. Sem estes cuidados haverá sempre ameaças de abuso e incompreensão das potencialidades que a liberdade oferece:

Liberdade de imprensa quer dizer estatuto democrático consolidado por instituições que o tornem consequente. Se numa democracia como a nossa se reserva à opinião democrática a prioridade ou o exclusivismo da vigilância e do castigo, isso significa que, mesmo de redação livre e digna, uma lei de Imprensa se converte num artificioso decreto de censura. (Pires 1999, 211)

Técnica do golpe de censura e o seu *post-scriptum* são textos complementares que convergem numa unidade de sentido. A análise das engrenagens da censura encontra no *post-scriptum* uma confirmação ao constatar os efeitos deletérios que a ignorância das dinâmicas descritas pode produzir. As promessas de emancipação e mudança veiculadas pelo 25 de Abril, em suma, correm o risco de se manterem num plano nominal, retórico, se não houver um olhar atento sobre velhas e novas formas de dominação que se aninham nas dobras de um contexto mudado. Cardoso Pires, então, salienta que a ameaça à liberdade de expressão e em geral à plena realização das liberdades negadas durante o regime, ainda subsiste se não houver uma educação à liberdade, uma *técnica do golpe de liberdade*, à qual o motor racional e analítico dos textos em apreço tem a ambição de contribuir.

Conclusão

Golpe de estado, golpe de censura: a Cardoso Pires interessa sugerir como através de um mecanismo, de uma técnica funcional, o elemento censório controla e mantém o *status quo*, condiciona toda a forma de expressão e comunicação pública em benefício do poder. A partir da analogia observada nos títulos, uma leitura de *Técnica do golpe de censura* à luz de *Técnica del golpe de estado* contribui a salientar a importância que Cardoso Pires atribui ao aspeto técnico e impessoal do dispositivo censório. O funcionamento da censura está intimamente ligado, portanto, ao que pode ser definido como uma técnica da defesa do Estado que, na perspectiva de quem procura defender o *logos*, se transfigura num abuso, num paradoxal golpe de estado permanente.

Na evidente heterogeneidade das duas obras em apreço, Cardoso Pires e Malaparte convergem justamente no plano do *logos*, da afirmação do raciocínio e da palavra como instrumentos militantes de compreensão do real. Nas suas páginas emerge toda a preocupação perante aquilo que se apresenta como uma “máquina de guerra,” que na sua autonomia política, prescindindo da ideologia, “toma directamente a paz por objecto, como paz do Terror ou da Sobrevivência. A máquina da guerra volta a formar um espaço liso que pretende agora controlar, rodear toda a terra” (Deleuze e Guattari 2004, 537). À força incomensurável deste aparelho procura opor-se uma escrita objetiva, mas ainda enraizada numa lógica representacional que, na sua liberdade criativa, foge das restrições previstas por uma análise científica. A menção de um estilo

narrativo não é, portanto, aleatória: o propósito ensaístico dos dois autores não consegue apagar totalmente os rastros de literariedade nestes textos. Estes manifestam-se justamente no processo de desvendar através da imaginação ou da intuição os nexos causais, as passagens que outras ferramentas analíticas porventura não conseguiriam atingir ou não admitiriam (Arsillo 2006, 72).

O ensaio desliza para a palavra poética toda vez que o rigor metodológico abdica em favor da imaginação, claramente não concebida como estética ou evasão, mas sim como exigência e capacidade de destilar da contingência as imagens que melhor ilustram a natureza dos objetos. Ao inverter a prática modernista do enciclopedismo e da incorporação do ensaio na forma romanesca, a construção por parte de Cardoso Pires e Malaparte de ensaios moldados segundo um método literário resulta na capacidade de antecipar lucidamente as consequências concretas das técnicas descritas. O *post-scriptum* a *Técnica do golpe de censura* pode valer como uma extensão lógica dos princípios enunciados no ensaio e a descrição da sua atuação prática. No caso de Malaparte, é quase assombroso ler a precisão com que, ainda em 1932, são preconizadas as principais etapas de evolução do regime hitleriano, da noite dos longos punhais ao pacto com o capitalismo, até à política agressiva que culminaria na tragédia bélica (1983, 161–2).

Ao redor da dissertação sobre a centralidade do aspeto técnico para identificar a dinâmica do poder, a atuação da máquina do poder—seja a censura ou o golpe de estado—no corpo social, condensa-se a tensão entre a ideologia e a necessária liberdade criativa (Martellini 1997a, LVIII). A ideologia fica só aparentemente fora do campo de interesse dos dois ensaios: o propósito de dissertar assepticamente sobre o funcionamento da máquina naufraga em última análise contra a força dum *ethos* que se fortalece na página malapartiana: “Desvendar meticulosa e inteiramente a lógica cínica da conquista do poder não prescinde de motivações éticas sérias, as mesmas motivações que levaram Malaparte a confrontar-se com uma ‘máquina’ (a do poder) infinitamente mais forte do que si, um esforço trágico e quase solene” (Vannoni 2010, 154).

Eis então que a técnica, apontada como o *trait d’union* entre as duas obras, se constitui como o objeto de uma dissertação cuja finalidade é justamente a emergência da sua oposição, isto é, a necessidade sentida de um princípio fundamentado no conhecimento da técnica e no reconhecimento da sua importância, capaz de vigiar atentamente o seu funcionamento e prevenir a sua radicalização. A ética manifesta-se pela preocupação do intelectual perante a despersonalização do poder, visto na sua natureza de cobiça de si que dispensa toda e qualquer razão fundamentada numa mundividência, isto é, externa à sua autotelia, para funcionar. Tanto Malaparte como Cardoso Pires defendem a necessidade duma ética que sustente a pragmática, uma razão que contrabalance e trave a autonomia funcional da *máquina*. Na abertura e na pluralidade da matéria da escrita, pois, “devem ser reconhecidas ideias, questões, mudanças,

orientações, não uma simples descrição-registração de factos e realidades: o escritor está em tudo aquilo que escreve, sem mediações nem máscaras, no papel de intérprete da consciência coletiva” (Martellini 1997a, XLIV).

Estas incursões no ensaio testemunham tanto a força da palavra literária como, por conseguinte, a modernidade do seu olhar, atento ao elemento estrutural e por isso em larga medida ainda válido na contemporaneidade. Embora não chegue a apresentar qualquer instância narrativa em primeira pessoa, Cardoso Pires escreve um texto muito próximo da técnica e do estilo do ensaio malapartiano ao proceder da sua própria visão subjetiva, implícita no *pacto narrativo*, para uma abordagem que busca uma visão objetiva dos factos (LXIII). Este novo procedimento insere-se, portanto, na esteira da experiência ensaística de *Cartilha do Marialva* para confluir numa cartilha—obviamente *ex negativo*—da censura. A necessidade de conhecer detalhadamente o funcionamento da máquina censória, na sua autonomia aliada à autotelia do poder, dá-se em vista do desmascaramento das estruturas que moldam a sociedade portuguesa e a forçam a permanecer, como é apontado com amargura em *Balada da praia dos cães*, *Europe’s best kept secret*.

Notas

1. No que toca ao assunto, demasiado vasto e complexo para ser sintetizado em poucas linhas, da trajetória do pensamento político malapartiano, remete-se para o estudo de Giuseppe Pardini (1998).

2. Para uma reconstrução detalhada da importância do encontro com Vittorini na obra de Cardoso Pires remete-se novamente para o trabalho de Clelia Bettini (2012, 93–253).

3. As citações no presente artigo são tiradas desta tradução. A correspondente edição italiana de referência é de Curzio Malaparte (2011). A tradução de textos que não se encontrem traduzidos em português é do autor deste artigo.

4. PT/TT/SNI-DSC/35/3/00412.

5. PT/TT/SNI-DGE/1/6992; PT/TT/SNI-DGE/1/7972.

6. PT/TT/SNI-DSC/35/2/06725.

7. PT/TT/SNI-DSC/35/2/06938.

8. Nesta ótica, indica o autor na mesma passagem que o poder se serve da censura para absorver, incorporar a sua contradição e neutralizá-la: o princípio de “salvar os mortos e enterrar os vivos” serve para a reabilitação *post-mortem* das vozes já perseguidas em vida, para circunscrever e amortecer o seu potencial crítico e apequenar a memória dissidente de autores incómodos ao colocá-los ao lado dos intelectuais do regime (Pires 1999, 190).

9. A ideia de organicidade, da comunidade como ser vivo e da presença de leis de consumpção que agem junto à História, encontra-se principalmente no *Delfim* a

nível de construção do *condado apócrifo* da Gafeira, a condensar imagens de doença e podridão. Malaparte chegará por sua vez, alguns anos após a publicação de *Tecnica del colpo di stato*, a identificar a corrupção moral que infesta as sociedades ocidentais com um processo de progressivo apodrecimento testemunhado pela evolução da sua obra (Pardini 1998, 24).

10. “A constatação imediata é a de que [o espaço público] não existe. Está por fazer a história do que, nesse plano, se abriu e quase se formou durante os anos ‘revolucionários’ do pós-25 de Abril, para depois se fechar, desaparecer e ser substituído pelo espaço dos média que, em Portugal, não constitui um espaço público” (Gil 2017, 24).

Bibliografia

- Almeida, Maria João. 2014. “Teatro italiano em Portugal: 10 anos depois de abril de 1974.” *Estudos italianos em Portugal* 9: 95–109.
- Amaral, Bruno Vieira. 2021. *Integrado marginal: biografia de José Cardoso Pires*. Lisboa: Contraponto.
- Arsillo, Vincenzo. 2006. “Lo specchio del silenzio: la storia come *essai* in José Cardoso Pires.” *Rassegna iberistica* 83: 71–81.
- Azevedo Filho, Leodegário Amarante de. 1973. *Uma visão brasileira da literatura portuguesa*. Coimbra: Almedina.
- Bettini, Clelia. 2012. *Apócrife contee: José Cardoso Pires: Faulkner, Vittorini e il neorealismo portoghese*. Arcidosso: Effigi.
- Celani, Simone. 2011. “O devorador de palavras: stadi evolutivi del Dinossauro excellentíssimo,” *Status Quaestionis* 1: 5–23.
- Deleuze, Gilles, e Guattari, Felix. 2004. *Mil planaltos: capitalismo e esquizofrenia 2*. Traduzido por Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Foucault, Michel. 2018 *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Traduzido por Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70.
- Gil, José. (2004) 2017. *Portugal hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Lavagetto, Mario. 2003. *Lavorare con piccoli indizi*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Lourenço, Eduardo. 2017. *O canto do signo: existência e literatura (1957–1993)*. Lisboa: Gradiva.
- Malaparte, Curzio. 2011. *Tecnica del colpo di stato*. Milano: Adelphi.
- . 1983. *Técnica do golpe de estado*. Traduzido por Maria Gabriela Bragança. Mem Martins: Europa-América.
- Martellini, Luigi. 1997a. “Introduzione.” Em *Opere Scelte* por Curzio Malaparte, XLI–LXXVI. Milano: Mondadori.
- . 1997b. “Notizie sui testi.” Em *Opere Scelte* de Curzio Malaparte, 1486–1572. Milano: Mondadori.
- Pardini, Giuseppe. 1998. *Curzio Malaparte: biografia politica*. Milano, Trento: Luni.
- Pires, José Cardoso. 1999. *E agora, José?* Lisboa: Dom Quixote.
- Russo, Vincenzo. 2020. *La resistenza continua: il colonialismo portoghese, le lotte di liberazione e gli intellettuali italiani*. Milano: Meltemi.

- Vannoni, Enrico Maria. 2010. "Una lettura di Tecnica del colpo di stato (1931)." Em *Curzio Malaparte: una sofferta scrittura dentro la storia*, organizado por Alessandro Andreini et alii, 149–156. Panzano in Chianti: Feeria.
- Vigorelli, Giancarlo. 1963. "Il portoghese proibito." *Il tempo*, 9 Novembro 1963.