

DINOSSAURO EXCELENTEÍSSIMO E A PARÓDIA AO ESTADO NOVO

*DINOSSAURO EXCELENTEÍSSIMO AND THE SATIRICAL PARODY
TO ESTADO NOVO*

Margarida Simões

Centro de Literatura Portuguesa

margaridamar@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0002-3141-9483>

ABSTRACT

This essay analyses the satirical parody in *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), by José Cardoso Pires, to Estado Novo and its highest representative, Salazar. To understand the multiple dynamics of this narrative we carried out a biographical, historicist, narrative and stylistic approach. This analysis is based on the hermeneutic study by Maria Lúcia Lepecki, in “O intertexto em *Dinossauro Excelentíssimo*”. However, there are divergences regarding the understanding of the protagonist targeted in the fable. Emphasis is also placed on the parodic characterization of the social classes considered here, highlighting the multiple lenses through which the work can be viewed: the generic, the symbolic, and the journalistic. This study also includes biographical references regarding its author, which help to clarify the conditions that gave rise to this narrative. Additionally, the work stands out in the national literary landscape as an example of Portuguese identity, both for its themes and linguistic variety.

Keywords: José Cardoso Pires, *Dinossauro Excelentíssimo*, satire, fable, Postmodernism

RESUMO

O presente ensaio analisa a paródia satírica ao Estado Novo e ao seu representante máximo, Salazar, efetuada em *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), de José Cardoso

Pires. Para o efeito foi realizada uma abordagem narrativa, historicista, biografista e estilística, com o objetivo de apreender as diferentes dinâmicas inerentes à obra. Esta análise parte do estudo hermenêutico de Maria Lúcia Lepecki, em “O intertexto em *Dinossauro Excelentíssimo*”, embora apresentando divergências no que toca ao entendimento do protagonista visado na fábula. Dá-se, igualmente, ênfase à caracterização paródica das classes sociais aqui consideradas, evidenciando os diferentes planos em que a obra pode ser perspetivada: o genológico, o simbólico e o jornalístico. Na presente análise integram-se também algumas referências biográficas relativas ao seu autor, que ajudam a esclarecer as condições que deram origem a esta narrativa. Destaca-se, ainda, dentro do panorama literário contemporâneo, a obra como exemplo de portugalidade, quer pela temática, quer pela riqueza linguística, quer ainda pela variedade de níveis de língua.

Palavras-chave: José Cardoso Pires, *Dinossauro Excelentíssimo*, sátira, fábula, Pós-modernismo

Dinossauro Excelentíssimo, de José Cardoso Pires, é uma sátira pós-moderna em estilo de fábula que conta a história de um ditador que vive no Reino do Mexilhão. A obra foi publicada em 1972,¹ em plena ditadura, e contém uma acutilante crítica dirigida a António de Oliveira Salazar e ao seu regime, o Estado Novo.

Em causa está, portanto, uma paródia de uma época histórica do país, entendendo-se por paródia uma imitação do estilo de um autor ou de uma personagem, bem como a reprodução de factos, situações ou ideologias através da linguagem, com o intuito de lhes dar um

¹ Esta fábula foi posta no prelo, originalmente, em 1972, e conheceu duas novas versões. A segunda foi incorporada na antologia *Burro-em-pé*, em 1979, e a terceira na coletânea *A república dos corvos*, em 1988. Para efeitos do presente estudo optámos por analisar a primeira edição, precisamente, por ser a original.

sentido diverso. A imitação, como nota Riout, processa-se “déformée, elle suppose la célébrité de l’objet dont elle dérive, ou, tout au moins, une communauté de culture entre l’auteur et son public” (Riout, 2018: 1175)².

Na obra em estudo, porém, a paródia não se constrói a partir de uma narrativa literária, mas sim a partir da própria realidade histórica. Como observa Linda Hutcheon, é no contexto do Pós-modernismo, que diversos romances populares, autorreflexivos e de grande projeção crítica se destacam por se apropriarem, de forma paradoxal, de eventos e personagens históricos reais (1991: 21).

Nesta narrativa, em que as personagens são um misto de animais e monstros, seres grotescos com feições humanas, que falam e agem como se fossem pessoas (como o confirmam as ilustrações de João Abel Manta³), conta-se a história de um dinossauro. A sua vida é passada em revista, desde o dia em que nasceu, se tornou mestre, imperador e, por fim, morreu. Todavia, o protagonista não passa de um motivo temático, dado que o grande tema desta alegoria é o país, o estado do país, a forma como estava organizado política, social e economicamente, como vivia o povo e, em particular, a forma como o discurso estava a ser instrumentalizado pela classe política, para garantir a manutenção do sistema.

² O termo paródia, proveniente do grego, designa um canto (ou seja, uma linguagem) a par de outro. Parodiar é, portanto, apropriar-se da linguagem ou dos comportamentos de outrem, para os dotar de um sentido diverso, geralmente crítico ou satírico.

³ João Abel Manta foi um conceituado artista plástico português, que se dedicou ao design gráfico, ao cartoonismo, à cenografia e também à arquitetura. No cartoonismo evidenciou-se de forma ímpar, em grande parte, devido aos retratos que fez de Salazar. Destaca-se o álbum *Caricaturas portuguesas dos anos de Salazar*, publicado em 1978, onde fica registado este conturbado período da História portuguesa.

Dinossauro excelentíssimo é um autêntico retrato de Portugal, visto de fora. De facto, foi escrito em Londres, entre 1969 e 1971.⁴ Tem a particularidade de incluir a interação entre o contador de histórias e uma criança de nome Ritinha, que, mais tarde, em nota explicativa, na segunda versão, se veio a saber ser a filha do escritor, sendo o contador o próprio Cardoso Pires. Na altura, o autor encontrava-se na capital inglesa, a convite do King's College, como *visiting lecturer*. E foi nesse contexto que se confrontou com a diferença do nível de desenvolvimento entre os dois países. “A experiência foi o equivalente a uma viagem no tempo: do tempo amesquinhado do Portugal fascista para o mundo desenvolvido”. (Amaral, 2021: 350)

De notar que, em Inglaterra, os debates políticos eram abertos ao público e à comunicação social, pautando-se por um registo mais participativo. E a nível do ensino havia também grandes diferenças. Os alunos eram críticos, não se limitavam a memorizar matérias e, para além disso, estudavam autores vivos, o que era impensável em Portugal. É neste contexto que Cardoso Pires conclui que o ensino português era, na realidade, bastante conservador e antiquado (Amaral, 2021: 350-351).

Acresce ainda que, durante a estada em Londres, o escritor não se dedicou apenas à docência. Continuou a escrever crónicas para o *Diário de Lisboa* e tornou-se colaborador regular no serviço de língua portuguesa da BBC.⁵ Por todos estes motivos, é bastante provável que a sua experiência profissional e pessoal tenha contribuído, de

⁴ Ou, mais precisamente, no “natal de 69 e março de 71”, como consta no final da obra (Pires, 1972: 93). Segundo o autor, o conto foi “um presente de Natal”, uma fábula contada “por escrito”, destinada às suas filhas (Pires, 2001: 176).

⁵ José Cardoso Pires, além de escritor, era também jornalista. Foi responsável pelo suplemento *A Mosca*, do *Diário de Lisboa*, colaborou com o *Jornal Público* e foi diretor adjunto do *Diário de Lisboa*.

forma decisiva, para a consolidação de uma imagem retrógrada do país, que fica bem expressa em *Dinossauro Excelentíssimo*.

Outro aspecto digno de nota está relacionado com a riqueza da linguagem. Esta fábula resulta numa obra especialmente portuguesa, que espelha de forma caricatural os diferentes níveis de língua, em especial a variante popular e o calão. Expressões como “quem se lixa é o mexilhão”, “coisa e tal” ou “não valia a pena de um chavelho, permita-se a expressão” (Pires, 1972: 26, 30 e 13), andam a par com a norma culta, como o comprova este último exemplo.

A base linguística do conto não assenta, porém, na norma culta, pois é ao narrador que se atribui esta confluência de variantes, que redonda em hibridez, numa clara postura provocatória, arrojada e pós-moderna, distinta da tradicional norma culta. Estes jogos entre o centro e margem são característicos do Pós-modernismo⁶ e surgem a vários níveis: no tema, que é marcadamente político, e que se associa, por inerência, à linguagem, dado que a língua é uma instituição (Hutcheon, 1991: 26). Neste âmbito, o que o autor faz é prestar uma homenagem ao próprio povo – o mexilhão –, termo pelo qual o povo português é metaforicamente designado. Em simultâneo, desafia o cânone, visto que incorpora o discurso das margens no cerne da narrativa, em detrimento da linguagem padrão.

Ainda em relação à linguagem, importa realçar uma outra singularidade: a sua dimensão interartística e intermedial. Nesta obra, José Cardoso Pires tira partido das dinâmicas da banda desenhada para tornar a sua mensagem mais apelativa. Letras de tamanhos variados, maiores que o convencional, letras capitais, por vezes a negrito, o recurso a uma pontuação mais expressiva, indo além da

⁶ O *Delfim*, de Cardoso Pires, publicado em 1968, pode ser considerado o romance que consagra o Pós-modernismo português (Arnaut, 2002).

norma, são algumas das estratégias que surgem no texto para imprimir um cunho mais marcante à mensagem, e muitas vezes cômico. Por exemplo, no final da fábula, quando os conselheiros do imperador, já “completamente surdos” se viam obrigados a comparecer nas reuniões com o dinossauro, diz-se que perderam a audição por causa do “riBOMBAAR dos discursos do gabinete do lado”:

Semana a semana, eles aí vinham, país fora, deixando a família e os palitos la reine para se apresentarem, fardados de conselheiros, na reunião de outros tempos. Alguns, ao fim de tantos anos de molhar na esponja e desfolhar discursos, tinham ganho reumatismo no dedo. Outros caminhavam em arco por causa do peso das medalhas. E todos, sem exceção, estavam completamente surdos (e esse era o preço, a cicatriz das batalhas travadas à volta daquela mesa sob o riBOMBAAR dos discursos do gabinete ao lado.) Vinham, tornavam a afirmar, por obediência à ordem. À ordem!, repetiam para se fazerem ouvir. Ordem, senhores! Usavam aparelhos no ouvido, botões de condecoração com fiozinho a dar a dar e que valiam por comendas em sustentado (Pires, 1972: 82).

Neste excerto torna-se evidente o jogo visual, sonoro e até cintésico inerente a esta narrativa.

Além destas ruturas, poderíamos nomear muitas outras, designadamente, a nível genológico, pois em causa está uma fábula com uma extensão de noventa e três páginas, dimensão que poderíamos associar a uma novela. Não obstante, é o próprio autor que defende a classificação de fábula, “porque se passa no tempo em que os animais falavam e os homens sufocavam” (Amaral, 2001: 177). Uma justificação expressiva, que deixa antever o caráter comprometido desta obra literária, que vai muito além do tema e do estilo. Escrever criticamente sobre Salazar e o regime era, por si só, um ato subversivo.

No tocante à censura, José Cardoso Pires escapou apenas por casualidade. A sua obra só pôde circular livremente no país, desde que foi publicada, devido a um debate que teve lugar, nesse mesmo ano, na Assembleia da República. Miller Guerra, da ala liberal, envolveu-se numa acalorada discussão sobre a censura e alegou que o silenciamento da população era uma realidade. Casal Ribeiro, deputado do regime, prontamente refutou a ideia, alegando que, se assim fosse, Cardoso Pires não poderia ser publicado. A partir desse momento, a censura ficou sem margem de manobra para retirar o livro do mercado. E com a agravante de a polémica ter contribuído para a divulgação da obra, que passou a ser conhecida como o “livro da assembleia” (Azevedo, 1999: 108).

À época, Salazar já não estava no poder. Desde 1968 era Marcelo Caetano quem estava à frente dos destinos do país. Todavia, e apesar de várias mudanças, os alicerces do regime permaneciam intac- tos. A Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) passou a designar-se por Direção Geral de Segurança (DGS) – mas man- tinhia as mesmas funções; a “censura” foi substituída pelo “exame prévio” –, contudo, as publicações escritas continuavam a ser cen- suradas; e a guerra de Ultramar não parava. É também com este pano de fundo que a fábula de Cardoso Pires ganha forma.

O silenciamento era por isso uma realidade. Basta lembrar que um ano antes, em 1971, a publicação de *Novas cartas portuguesas*, de Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Bar- reno, foi considerada uma “ofensa aos costumes e à moral vigente”. Consequentemente, as autoras viram-se envolvidas num processo judicial, que culminou com o encarceramento das escritoras (Mar- tins, 2023: 362), situação que só foi resolvida depois do 25 de Abril de 1974.

Cardoso Pires já tinha sido igualmente censurado. O seu segundo livro *Histórias de amor*, em 1952, foi considerado “imoral” e “de

proibir”, de acordo com o relatório do subdiretor da Direção dos Serviços de Censura, José da Silva Dias⁷ (Dias, 2014: I). Para além da censura às obras, a vida dos escritores, entre outros profissionais, tinha-se complicado bastante, de tal modo que muitos tinham saído do país, como sucedera com José Rodrigues Miguéis, Jorge de Sena ou Castro Soromenho, amigo pessoal do escritor.

Neste contexto, a expressão literária ganhou contornos peculiares, a linguagem tornou-se cifrada e ambígua, de modo a garantir que as mensagens ditas subversivas pudessem circular. Não é por isso de estranhar que Cardoso Pires tenha optado pela fábula, um género literário-infantil, que com a sua carga de (aparente) inocência constituiria o “disfarce” perfeito.

Após o lançamento da obra, e perante a decisão de não a retirar do mercado, – numa tentativa de a transformar em prova viva da ausência de censura em Portugal⁸ –, *Dinossauro Excelentíssimo* teve uma rápida aceitação nos meios literários portugueses. Em causa estava, não apenas uma paródia da História, mas uma sátira harmoniosamente integrada na tradição satírica portuguesa, que remonta às cantigas de escárnio e maldizer, aos dramas de Gil Vicente, à poesia de Bocage e aos romances de Camilo Castelo Branco, entre outros exemplos. *Dinossauro Excelentíssimo*, contudo, prima por ser uma sátira pós-moderna, publicada em plena ditadura e nas circunstâncias enunciadas.

⁷ Documento adicionado na edição fac-similada de *Histórias de amor*, publicada pela editora A Bela e o Monstro, em 2014.

⁸ À época, ao contrário da imprensa, os livros não estavam sujeitos a um exame prévio por parte dos censores. Só depois de publicados e lidos pelos encarregados da censura é que se decidia se passariam ou não no crivo. Caso a obra fosse considerada “subversiva”, os seus exemplares seriam apreendidos, tanto nas editoras como nas livrarias, e prontamente retirados do mercado (Santos, 2023: 141).

No início da fábula, por exemplo, o contador de “estórias” diz que o dinossauro era também “Imperador e Mestre” e associa-o a Adolfo Hitler, Benito Marcolino e a Sebastião Desejado (Pires, 1972: 9 e 11). Esta figuração é simbólica, paródica e expressiva. Primeiro, porque o dinossauro, dentro do reino animal, é nitidamente um símbolo de anacronia, está associado a um outro tempo, ao da extinção. Para além disso, fazia parte do grupo animal dominante. É precisamente esta ideia de dominação a característica principal dos regimes autocráticos, uma ideia que em termos simbólicos fica expressa nesta figuração.

Segundo, porque foneticamente se está na presença de um jogo que é feito a partir do nome de ditadores: Adolfo Hitler sugere Adolfo Hitler e Benedito Marcolino, Benito Mussolini. Este facto reforça, novamente, a ideia de domínio, deixando claro que se trata de um ditador.

Terceiro: a referência a Sebastião Desejado remete para o rei português Dom Sebastião, “o Desejado”. Deste modo, em simultâneo, é feita também uma alusão a uma vivência saudosista do passado que marcou o período da monarquia e o início da república.⁹ Em seguida, afirma-se que o Dinossauro era “Imperador”, caracterização que remete para o império português. Neste sentido, a ilustração de João Abel Manta, que surge na capa (figura 1), confirma esta associação, visto que o dinossauro ostenta uma coroa real, na qual se destaca uma cruz, tal como era apanágio em algumas coroas da realeza portuguesa, nomeadamente, a de D. Sebastião. Para além disso, Salazar manteve o império colonial, pormenor que o escritor não deixou

⁹ Note-se que do ponto de vista literário o Saudosismo foi sobretudo encarnado pela revista *Águia*, publicação do âmbito literário, filosófico, científico e artístico que vigorou entre as décadas de 1910 e 1930, e que contou com a colaboração de escritores e críticos como Teixeira de Pascoais, António Sérgio ou Leonardo Coimbra.

passar ao lado, mas não sem ironizar, aproveitando o momento, para associar o ditador a uma figura querida, “o Desejado”.

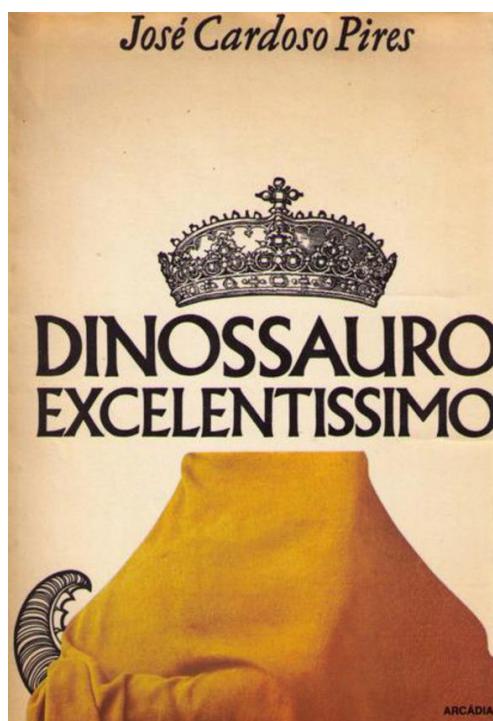


FIGURA 1: Fotografia de capa da 1.^a edição de *Dinossauro Excelentíssimo*.

Quarto, adianta-se ainda que o protagonista da fábula é “Mestre” e aqui temos um duplo sentido. Por um lado, como observa Maria Lúcia Lepecki, existe uma clara associação da personagem a Jesus Cristo. Diz-se, nomeadamente, que o Dinossauro era pobre, que “nasceu algures numa choupana” (Pires, 1972: 11) e que usou da palavra, ou seja, tirou partido do discurso. Como podemos ver, as duas vidas quase se confundem (Lepecki, 2004: 178 e 179). Porém,

como nota a autora, nesta obra não é feita uma paródia a Jesus Cristo (Lepecki, 2004: 189). O que existe, efetivamente, é um jogo irónico e ambíguo sobre o poder da igreja e a forma como a religião era instrumentalizada. O futuro do ditador, por exemplo, é decidido a partir de uma premonição anunciada por um padre e completada por um regedor:

Dinossauro, criatura marcada desde o berço, estava escrito que iria subir muuiitíssimo na asa da compostura, po [sic] cima dos casebres da aldeia e do palácio dos ricos, e que teria de tirar um curso que lhe desse para governar toda a gente. Leis, decidiu o padre local,

«ESTA CRIANÇA VAI PARA LEIS.»

O regedor, muito dado às fardas e às marchas, disse que na espada é que estava o mando e a justiça, e nessa conformidade o militar valia por 2 (dois): pelo guerreiro e pelo doutor de leis (Pires, 1972: 12 e 13).¹⁰

Ambos legitimam, deste modo, a autoridade através da violência, embora em graus diferentes: o regedor de forma direta e o padre de modo indireto, visto que, ao não se insurgir contra o discurso do regedor, acaba por aceitá-lo tacitamente. Por outro lado, o termo “Mestre”, na apresentação inicial do dinossauro, que referimos¹¹, não está apenas no horizonte da religião: subentende igualmente a universidade onde, de facto, Salazar estudou e ensinou, passando de discípulo a mestre. De notar que, nesta fábula, as personagens com estudos universitários, incluindo os estudantes, são denominadas de “dê-erres”, termo que corresponde à abreviatura fonética do termo “doutor”, Dr.

¹⁰ O uso de letra capital no meio do excerto corresponde ao grafismo original encontrado na obra.

¹¹ Cf. *Supra* pág. 241.

É precisamente este grupo que utiliza com frequência o termo “excelência” ou “excelentíssimo”, como o ilustra a fala do Patriarca do Alto Comércio, quando reúne com o Imperador¹², para resolver um dos grandes problemas do reino: “NÃO POSSO MAIS, EXCELENCIA. OS EXCELENTÍSSIMOS MENDIGOS TIRAM-ME O SONO COM PEDIDOS”, confessa. Sinal claro que era uma forma de trato generalizada dado que, tanto o Imperador como os mendigos, são designados por “excelência” (Pires, 1972: 33). E é precisamente este epíteto que se encontra associado ao protagonista. Como o nome da obra indica, esta é a fábula do Dinossauro Excelentíssimo, uma personagem retrógrada, com estudos superiores, que governou o país de forma autoritária e imperialista.

Uma das características da obra prende-se, como nos é dado a ver, com a linguagem cifrada. Há inúmeros códigos que atuam ao mesmo tempo, quer em relação ao simbolismo do nome do protagonista, quer em relação a outros elementos de composição narrativa, onde se inclui o próprio narrador, que, ao adotar uma linguagem híbrida, entre a norma culta e a variante popular e o calão, se coloca em termos identitários, entre os dê-erres, que critica, e os mexilhões.

E, de facto, como observa Linda Hutcheon, a literatura pós-moderna está, na sua essência, relacionada com o conceito de identidade. Os romances pós-modernos, que denomina por “meta-reflexões historiográficas,” “são intensamente auto-reflexivos” e híbridos, pois é através deste romper com os mais variados códigos que o discurso impresso nas obras dá a conhecer o seu lugar de fala (Hutcheon, 1991: 21 e 86).

É, por isso, através de pequenos detalhes, como a opção de escrever um substantivo em letra maiúscula ou não, que se encontra

¹² Denominação do Dinossauro após se instalar no poder.

toda a diferença. No caso do protagonista, o Dinossauro, ele não foi apenas mestre e imperador, ele foi Dinossauro, Mestre e Imperador. O uso da maiúscula é expressivo, na medida em que funciona como nome próprio por antonomásia. O que este pormenor gráfico nos mostra é que a identidade do protagonista foi mudando ao longo do tempo.

Assim, quando o Dinossauro nasceu era já antiquado, e não há dúvida de que o que caracteriza a sua infância é o grau de envolvimento com a religião católica, que, como se sabe, está associada ao ano zero do calendário gregoriano – detalhe que nos permite regular o seu desfasamento ideológico. Mais tarde, assume o papel e Mestre, qualificativo que lhe é atribuído, não só pela atividade de docente, mas também pela maestria linguística que caracteriza o seu trabalho. E, por fim, Imperador quando chega ao poder. É a partir dessa altura que se torna Imperador e Mestre, aplicando toda a sua autoridade e saber para controlar a sociedade – a partir deste momento a obra passa a criticar a censura. A sua pose distante e hierática é bem sugerida na imagem da estátua que “fala”:

Alguns visitantes tocavam-lhe em profundo recolhimento, e compreende-se: tinham à frente deles o Chefe! na [sic] expressão mais pesada e solene; o irmão-irmão, o gémeo; o que ficaria para os séculos como um vasto eco de panteão à meia luz. Isto, admitindo que alguma vez um Imperador e Mestre poderia ter irmão ou figura que lhe assemelhasse,

QUE HERESIA!

Os conselheiros e os cortesãos, se estavam sózinhos na sala, aproveitavam para ensaiar os seus discursos na presença da estátua. Eles, com saltitinhos de corvo, e o Imperador, em firme bronze, enfrentavam-se ambos nesse primeiro encontro, no prefácio às resoluções que iriam seguir-se.

«EXCELENTESSIMA ESTÁTUA»,

perdão: Excelentíssimo Mestre, começava o Governador da Ilha das Duas Casas, falando na sala deserta (...) O Imperador verde parecia que nem se dignava olhá-lo, de tal modo era distante, tão de bronze (Pires, 1972: 37 e 38).

Mas Cardoso Pires vai mais longe nesta autoimagem do país que é em simultâneo uma heteroimagem. Depois de dar a conhecer a personagem principal, mostra de forma indireta como o latim, uma língua morta, o acompanha ao longo da vida. Quando o padre preanuncia que vai para leis, adianta-se, não sem ironia, que a madrinha da criança se sentia atraída pelo latim, e é em latim que é comunicada a concordância: “AMEN” (Pires, 1972: 14), e não em português: “amém”. Quando o dinossauro começa os estudos, nas paredes da universidade liam-se frases como “AD GLORIAM DEI” (Pires, 1972: 23), “para glória de Deus” (tradução nossa). Quando os dê-erres mudam o sistema, é com frases de ordem em latim que o evento é assinalado: “IN HOC SIGNO VINCES!” (Pires, 1972: 27), que traduzimos para “Neste signo vencerás”. Deste modo, fica nítida a ligação entre o Dinossauro, os dê-erres, o clero e o novo sistema.

Contrastando com o latim, surgem os anglicismos e os galicismos usados esporadicamente pelo narrador. Termos como “loopings” ou “chauffeurs”, respetivamente, podem ser encontrados no texto (Pires, 1972: 54 e 19), indicando a influência de culturas mais recentes, sendo a anglo-saxónica a mais contemporânea – pormenor estilístico que põe em evidência o grau de modernidade do discurso. O uso de galicismos e anglicanismos, todavia, não é novo na literatura portuguesa. Encontra-se, por exemplo, na literatura romântica e realista, particularmente em Eça de Queirós, motivo pelo qual chegou a ser criticado. Na época contemporânea destaca-se o caso de Lídia Jorge que recorre igualmente aos anglicismos.

Outro detalhe importante, ainda dentro desta crítica à obsolescência do regime, está relacionado com o ensino. Pela voz do narrador, sabe-se que os estudantes memorizavam as sebentas e que na universidade “havia muito latim pelas portas, patiti, e pelas paredes, patità, e que se falava constantemente a pensar nos mortos, no salutar exemplo dos mortos” (Pires, 1972: 23). Trata-se de um comentário irônico, ambíguo e depreciativo, que reforça este retrato de um país retrógrado, perdido no tempo, uma conclusão que o autor confirma a partir de Londres e que fez questão de realçar na sua fábula. De acordo com a biografia *Integrado e marginal*:

[Em Inglaterra] os professores não eram as figuras de um sombrio autoritarismo que havia em Portugal. Cardoso Pires via o ensino nas universidades portuguesas como conservador, velho e historicista, em que só os mortos eram estudados enquanto se condenava os vivos ao ostracismo. Na universidade portuguesa não se ligava a quem transpunha a realidade nacional para os livros. Para merecer a atenção da academia o escritor tinha de estar morto, de preferência há muitos anos (Amaral, 2021: 351).¹³

Nos termos pitorescos e satíricos de Cardoso Pires:

[os mestres] vestiam paramentos negros e usavam estolas como as dos sumos sacerdotes, mais ou menos (...) Cada qual empunhava

¹³ Cardoso Pires, na sua passagem pelo King's College, tirou partido deste modo de pensar a literatura. No bacharelato que lecionou dedicava três horas semanais à literatura portuguesa de diferentes períodos literários. “Usava jornais como ferramenta de ensino, dissertava sobre os mortos (Eça, o seu amado Camilo) e esforçava-se por oferecer aos alunos um panorama abrangente da moderna literatura portuguesa, dando-lhes a conhecer autores como Rodrigues Miguéis, Carlos de Oliveira, Augusto Abelaira ou Vergílio Ferreira (Amaral, 2021: 351).

seu bastão de igreja mas sem a volta dourada dos báculos; e à maneira de mitra tinha sobre os joelhos um chapéu conhecido por capelo que só cabe na cabeça dos muitos sabedores e não na de qualquer dos estudantes que circulavam cá em baixo, decorando a sebenta:

«PATITI... PATITÀ... NOVES FORA, NADA.»
 PATITI... PATITÀ... NOVES FORA, NADA.» (Pires, 1972: 23).

A acompanhar esta descrição, encontra-se ainda um jogo linguístico, efetuado a partir de duas palavras inventadas, “patiti” e “patità”, termos infantis e, ao mesmo tempo, dotados de uma forte musicalidade. O excerto explora o lado fonético da comunicação, trabalhado aqui de forma lúdica, imprimindo um ritmo musical, que não deixa de ser expressivo. Denota, por si só, pouca seriedade, infantilidade e a ideia de um certo automatismo.

Dinossauro Excelentíssimo constitui, sem dúvida, uma obra muito plástica, que consegue ser, em simultâneo, arte pela arte e literatura comprometida. Nela sobressai um retrato do país centrado em diferentes instituições, como o sistema de ensino, o direito, a política, a História e a própria língua, resultando desse todo uma imagem anacrónica. É, consequentemente, uma obra política, dado que põe em causa as instituições, para fazer valer um ponto de vista que é antirregime, antifascista e democrático.

De notar ainda, na narrativa, o modo como as personagens, em geral, são figuradas. Por um lado, não são nomeadas com nomes próprios, mas antes através do seu estatuto social: existe o Imperador, o Regedor, o Juiz das Causas Combinadas, a mãe, o pai e a madrinha, designadamente. Estas três últimas, porém, não aparecem maiusculizadas, o que denota inferioridade em relação às restantes.

Por outro lado, todas elas tendem a ser personagens-tipo. Sobressaem três classes: a dos mexilhões, a dos dê-erres, onde se incluem os estudantes, e a dos padres, o clero. A cada uma corresponde um determinado papel: por exemplo, os dê-erres são os que tinham cursos superiores, podem ser juízes e professores, entre outras profissões; os padres dão as suas instruções doutrinais; e os mexilhões sobrevivem.

Regra geral, predomina o anonimato, o que sucede um pouco à imagem do que se verifica no Neorrealismo – um dos movimentos artísticos com o qual José Cardoso Pires mais se identificou, apesar de não ter sido sempre fiel às suas coordenadas. Uma das características do autor de *Dinossauro Excentíssimo* é justamente não ter seguido um só género ou um só movimento¹⁴, mas vários. De qualquer modo, na fábula tradicional também encontramos a prática do anonimato.

Considerando ainda os mexilhões, vemos que na obra são mais do que uma classe: representam o povo oprimido. Também neste aspetto sobressai uma influência neorrealista, dado que uma das grandes características do movimento é o seu pendor marxista. Em *Dinossauro Excentíssimo* a sociedade é, de facto, pensada a partir de dois grandes polos –, o dos opressores, do regime político e dê-erres, e o dos oprimidos, os mexilhões. Embora caricata, é expressiva a forma como os oprimidos são figurados:

¹⁴ Cardoso Pires redigiu contos, peças de teatro (como *Render dos heróis* e *Corpo delito na sala de espelhos*), publicou novelas, como *O Anjo Ancorado*, romances como *O Delfim*, *Balada da Praia dos Cães* ou *Alexandra Alpha*. Na sua produção destacam-se ainda livros de ensaios, de que são exemplo a obra *Cartilha do Marialva* ou o célebre *E agora, José?*, e colocou igualmente no prelo um livro de crónicas, denominado *A república dos corvos*. No que diz respeito aos movimentos literários, o autor apresenta um legado que inicialmente se vincula ao Neorrealismo, mas que progressivamente se distancia, culminando no pós-modernismo, já visível em *Dinossauro Excentíssimo*.

Criatura (porque o é), criatura à margem, mirrada, coisa pequena; bicho que se alimenta de água e sal, do sumo da pedra, ou de milagres, quem sabe – o mexilhão, oh vida, tem a ciência certa dos anónimos: pensa e não fala, vai por si. Se virou costas à terra foi por culpa dos dê-erres e da conversa em bacharel com que o atacavam; únicamente por cansaço, desinteresse. Agora na sua condição de habitante do litoral era com o oceano que desabafava, levava os dias a medir o infinito e a resmoyer o seu ditado preferido: Quando o mar bate na rocha quem se lixa é o mexilhão. (Pires, 1972: 26)

Seis anos mais tarde, após ter publicado esta fábula, José Cardoso Pires volta a publicá-la, mas reformula-a: retira as ilustrações, elimina uma parte significativa das interações entre o contador de estórias e a Ritinha, anulando igualmente grande parte da vivacidade e do tom desta primeira edição. Todavia, na antologia *O burro-em-pé*, publicada em 1979, o escritor adicionou uma nota explicativa onde revela a intenção subjacente a esta nova apresentação e que passamos a citar:

Seis anos passados sobre esta minha anotação de circunstância muita coisa mudou no país que outrora foi comarca à margem e que hoje é pátria de homens, felizmente. Mas há desmemória e mentira a larvar por entre nós e forças interessadas em desdizer a terrível experiência do passado, transformando-a numa calúnia ou em algo já obscuro e improvável. É por isso, e só por isso, que retomei o *Dinossauro Excelentíssimo* e o registo como uma descrição incómoda de qualquer coisa que oxalá se nos vá tornando cada vez mais fabular e delirante. (Pires, 2001: 178)

Outro aspeto a realçar diz respeito à narrativa como um todo. No começo da fábula, revela-se que há um contador de “estórias” (Pires, 1972: 9), e não de contos ou fábulas. Este subtil pormenor é absolutamente crucial para esta narrativa. Primeiro porque, como já foi explicado, em causa está um género específico: a fábula, que é o

género dominante, por conta essencialmente da personificação, da justificação do autor e da própria ilustração. Todavia, o termo “estória” não é escolhido aleatoriamente: vem reforçar o lado documental e pragmático da narrativa, porque é precisamente o vocábulo através do qual os jornalistas nomeiam os seus textos. Estes profissionais escrevem “estórias” e não histórias, termo alusivo à ficção, ou História, vocábulo relativo à ciência histórica (Mesquita, 2005: 16-19). É deste modo engenhoso que Cardoso Pires dá a entender a atualidade da sua crítica, pois, tal como um jornalista (que também era), ele reporta nesta obra uma situação que se passa no presente, até porque o fascismo, em 1971, data de conclusão da obra, continuava vigente, embora mais moderado pela mão de Marcelo Caetano.

Todavia, não se pense que, pelo facto de a história/estória ser atual, que se possa descartar o lado histórico da narrativa: efetivamente não se pode, porque é parte integrante da diegese. A sátira que é feita a Salazar e ao seu regime é um dos “fios de Ariadne” desta narrativa. Tal como observou Ana Paula Arnaut, a propósito do romance pós-moderno português, a paródia da História é, efetivamente, uma das características destas obras (Arnaut, 2002: 49), particularidade que também se confirma em *Dinossauro excentíssimo*, apesar de a obra não ter a dimensão de um romance.

Conclui-se, por conseguinte, que Cardoso Pires sugere três leituras: a primeira, é que a crítica era atual; a segunda, que tinha um lado histórico; e a terceira, que a sua narrativa, tal como sucedia nas fábulas, retratava uma situação que fazia parte da condição humana. Como tal, tinha tendência a repetir-se. Daí a ideia de se recontar a história, para não ser esquecida e também para satisfazer o seu lado perfeccionista. Neste ponto, recorde-se que o próprio escritor reescreveu *Dinossauro Excentíssimo* duas vezes. Logo, contou esta fábula três vezes aos leitores, deixando bem claro que a H/história e a estória se repetem.

REFERÊNCIAS

Amaral, Bruno Vieira (2021). “Senhor professor”. *Integrado marginal: Biografia de José Cardoso Pires*. 1.ª ed., Lisboa: Editora Contraponto, 340-353.

Arnaut, Ana Paula (2002). *Post-modernismo no romance português contemporâneo: Fios de Ariadne e máscaras de Proteu*. 1.ª ed. Coimbra: Livraria Almedina.

Azevedo, Cândido de (1999). *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*. 1.ª ed., Lisboa: Editorial Caminho.

Hutcheon, Linda (1991). *Poética do pós-modernismo*. 1.ª ed., Rio de Janeiro: Imago Editor.

Lepecki, Maria Lúcia (2004). “O intertexto em *Dinossauro Excelentíssimo*”. *Uma questão de ouvido: Ensaios de retórica e de interpretação literária*. 1.ª ed., Lisboa: Dom Quixote, 173-196.

Martins, Filipa (2023). *O dever de deslumbrar: Biografia de Natália Correia*. 1.ª ed., Lisboa: Contraponto.

Mesquita, Mário (2005). *Teorias do jornalismo: A tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional*. Vol. II, Florianópolis: Insular.

Pires, José Cardoso (1972). *Dinossauro excelentíssimo*. Ilustrações por João Abel Manta, 1.ª ed., Lisboa: Editora Arcádia.

– (2001). *O burro-em-pé*. Lisboa: Editora Planeta DeAgostini [1979].

– (2014). *Histórias de amor*. Ed. fac-similada da 1.ª ed., Lisboa: A Bela e o Monstro [1952].

Santos, António Costa (2024). *Antes do 25 de Abril: Era proibido*. 1.ª ed., Lisboa: Guerra e Paz Editores.

Riout, Denys (2018). “Parodie”, in Anne Souriau (Ed.), *Vocabulaire d'esthétique*. 3.ª ed., Paris: Presses Universitaires de France.