

ASSASSINAR DE ALEGRIA: O 25 DE ABRIL DE ALEXANDRA ALPHA

THE CARNATION REVOLUTION IN JOSÉ CARDOSO PIRES'
ALEXANDRA ALPHA

Eugenio Lucotti

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa,

Centro de Estudos Comparatistas

eugenio.lucotti@unive.it

<https://orcid.org/0000-0002-4772-9742>

ABSTRACT

This article proposes a reading of the strategies through which José Cardoso Pires' last novel, *Alexandra Alpha* (1987), points to certain continuities between the *Estado Novo* and democracy. Set from the perspective of the post-revolutionary years, the novel focuses the period from the outbreak of the colonial war/war of liberation to the end of *PREC*. The analysis will underline that the revolutionary events represent an unfulfilled promise, the hope of a split that did not occur to the desired extent, especially from a cultural point of view. The analysis is based on a dialogue with Cardoso Pires' previous work, mainly *O Delfim* and the essays in *E agora, José?*, and on some documents that form part of the novel's genetic dossier and that are kept in the author's estate at the National Library of Portugal. Utilising Eduardo Lourenço's reflections on Portuguese "hyper-identity" as a primary point of reference, this article aims to highlight that the observed continuity develops across three domains: the symbolism associated with Portuguese time within the author's narrative universe, the depiction of the intellectual milieu, and the (in) elaboration of trauma within the collective memory.

Keywords: *Alexandra Alpha*, José Cardoso Pires, Portuguese time, intellectuals, memory

RESUMO

Escrito na perspectiva do pós-25 de Abril, o último romance de José Cardoso Pires, *Alexandra Alpha* (1987), debruça-se sobre um período que vai do eclodir da guerra colonial/guerra de libertação até ao fim do PREC. Neste artigo propõe-se uma leitura das estratégias através das quais o romance aponta para certas continuidades entre o Estado Novo e a democracia, principalmente a nível cultural e de autorrepresentação. O olhar sobre o 25 de Abril aparece assim como a constatação de uma promessa incumprida, a esperança de uma cisão que não veio a ocorrer em toda a profundidade desejada. A análise fundamenta-se no diálogo com a obra cardosiana anterior, principalmente *O Delfim* e os ensaios de *E agora, José?*, além de apoiar-se em alguns documentos que fazem parte do dossiê genético do romance, conservados no espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal. Tendo como referência principal o pensamento de Eduardo Lourenço sobre as criticidades da “hiperidentidade” portuguesa, observa-se como a continuidade destacada se declina segundo três vertentes: a simbologia relacionada com o tempo português no universo narrativo cardosiano, a representação do ambiente intelectual e a (não) elaboração do trauma na memória coletiva.

Palavras-chave: *Alexandra Alpha*, José Cardoso Pires, tempo português, intelectualidade, memória

INTRODUÇÃO

O relato do 25 de Abril (Pires, 2015a: 289-300), num *crescendo* de dinamismo e participação popular, é o único momento em *Alexandra Alpha* no qual o narrador se revela, infringindo a barreira que o instalara como voz heterodiegética, organizador dos *papéis* e dos demais documentos fictícios que compõem o romance. Passa a assumir-se como sujeito de uma primeira pessoa plural e faz-se porta-voz de uma coletividade até então observada à distância, reforçando que é necessariamente a um “nós” que pertence o dia inaugural da democracia portuguesa e a sua narração. Essas páginas representam algo

que se pode definir como um “eixo de assimetria” entre as duas partes do romance, quase a espelhar a desproporção entre a duração da ditadura e a brevidade do lapso entre 1974 e a escrita do romance, que se revela como o produto de um tempo jovem, acelerado, em oposição ao tempo eterno e imóvel do Estado Novo. Uma desproporção que, de resto, se mantém se a Revolução for considerada como linha de corte numa diegese de quinze anos exatos, de 14 de novembro de 1961 a 14 de novembro de 1976.

Na segunda parte, contudo, transparece um olhar crítico sobre o caminho de Portugal após o fervor da revolução e do PREC, uma “normalização” da vida portuguesa dentro da órbita ocidental e capitalista que não esconde uma ancoragem no passado, declinada na dupla vertente da nostalgia e da continuidade. Por um lado, boa parte do foco narrativo detém-se sobre a herdade de Monte Grado, com os seus rituais e códigos anacrónicos e a esperança sebástica de uma contrarrevolução; pelo outro, o esgotamento da utopia e das promessas inscritas no movimento dos Capitães é sinalizado através de imagens que remetem para a decadência e a corrupção. O “empalidecer de cravos”, “vermelhos” que “começavam a desbotar a olhos vistos” (Pires, 2015a: 334), as “paredes em chaga, cartazes do MFA a escorrerem às tiras, cal raspadas e tintas violentas a cobrirem as palavras de ordem” (Pires, 2015a: 373) pontuam uma narração nada heroica do pós-25 de Abril, que culmina na metáfora das ressacas da personagem Opus Night: “dia a dia mais demoradas e mais rançosas” (Pires, 2015a: 336). Ao lado delas, numa das cenas mais vívidas do romance, a fotografia de um cravo murcho simboliza a parábola de ilusão-desilusão cuja amargura é condensada na constatação de Ruy Belo, figura metaléptica: “estes dias assassinaram-nos de alegria” (Pires, 2015a: 362).

Delinea-se assim a dimensão do “ajuste de contas” entre Cardoso Pires e a “metáfora” Portugal (Viegas, 1987), levantada desde

a primeira recepção do romance. Cardoso Pires não poupa críticas àquela intelectualidade portuguesa à qual ele também pertencia, parcialmente responsabilizada pelo incumprimento das promessas de Abril. “Ou ganhamos o futuro ou o peso do passado nos cai em cima com todo o peso da vingança” (Pires, 1999: 227), afirma o autor ainda em pleno PREC. Em *Alexandra Alpha* o pós-25 de Abril é apenas um apêndice da diegese, mas que ilustra todos os perigos da “não-inscrição” do 25 de Abril na experiência do Portugal democratizado, na terminologia de José Gil (2017). Ao mesmo tempo, todas as premissas dessa condição encontram-se ilustradas na primeira parte do romance. Uma presença ausente, análoga, como se verá, àquela de Palma Bravo no universo da Gafeira, que ameaça assombrar o desenho que Cardoso Pires traça do país, uma comunidade ainda incapaz de lidar com os seus traumas e as suas responsabilidades históricas:

Não houve julgamentos de Pides nem de responsáveis do antigo regime. Pelo contrário, um imenso perdão recobriu com um véu a realidade repressiva, castradora, humilhante de onde provínhamos. Como se a exaltação definitiva da “Revolução” pudesse varrer, de uma penada, esse passado negro. Assim se obliterou das consciências e da vida a guerra colonial, as vexações, os crimes, a cultura do medo e da pequenez medíocre que o salazarismo engendrou. Mas não se constrói um “branco” (psíquico ou histórico), não se elimina o real e as forças que o produzem, sem que reapareçam aqui e ali, os mesmos ou outros estigmas o que se quis apagar e que insiste em permanecer. (Gil, 2017: 16)

Essa “exaltação” corresponde a uma dinâmica atavicamente enraizada de representação e glorificação do passado como dispositivo de relativização ou compensação de problemas presentes. Central, no retrato cardoseano do pós-25 de Abril, é a conceitualização do “tempo português”, vivência

histórica da imobilidade já delineada pelo próprio autor na “Memória descritiva” como “tempo alienado” (Pires, 1999: 117). Teorizada também por Eduardo Lourenço na sua articulação com o conceito de *saudade* (Lourenço, 2018: 87-94), aponta para um sentimento de suspensão na história, à margem da Europa e do mundo ocidental, uma autoimagem da cultura portuguesa que tem alimentado a narração mítica de um esplendor passado que, perdido irremediavelmente, precisa de uma contínua reinvenção onírica para perpetuar os seus símbolos como ficção no presente, ao mesmo tempo subtraindo-se de um confronto direto com a realidade. Levando em consideração justamente a centralidade da ideia de “invenção” em *Alexandra Alpha*, pretende-se analisar como o romance declina essa reflexão a partir da perspectiva do pós-25 de Abril, nos traumas não elaborados e na memória coletiva, hiatos e silêncios perante os quais a classe intelectual não está isenta de responsabilidades (Barroso, 1988: 12).

LAGARTIXA, CROCODILO E OUTROS RÉPTEIS

Certas imagens de temporalidade que aparecem em *Alexandra Alpha* encontram-se prefiguradas a partir de *O Delfim*. A atmosfera que envolve a ação do romance de 1968 é nebulosa, evocada através de uma semântica do sono, um cenário onírico reforçado pela presença do elemento aquático. A lagoa da Gafeira adquire contornos avernais ao presidir um mundo imóvel, onde o ritmo da história se dá apenas circularmente, pela repetição dos vários Tomás Manuel (Pires, 2015c: 46), feudatários de um termo monótono, desprovido de sintaxe:

Falta uma vírgula na paisagem: E a tarde escorre sem estremecer. Nem um golpe de ar, nem um pássaro, um ruído ao menos a descer dos montes pela estrada. Isto, no fundo, é morte. Podia-se pôr uma cegonha na torre da igreja – seria a vírgula. As cegonhas pensam muito nos filhos, parece. Andam de terra em terra a pensar neles. (Pires, 2015c: 82)

A referência à maternidade associada às terras de Palma Bravo, porém, suscita a hilaridade do Velho-Dum-Só-Dente:

Cortará a tarde com o seu risinho malfeitor, e em vez de uma vírgula teremos uma corrida de reticências pela paisagem. (...) E então, por menos crédito que se dê a um pregoeiro, a acusação fica a pairar: Maria das Mercês, mulher inabitável. Sobre a solidão da lagoa, a solidão dela mesma, esposa maninha que odeia o ventre abundante das águas (para onde Tomás Manuel se sentia também atraído com o sonho das campas submersas). (Pires, 2015c: 82-83)

Nessa temporalidade congregam-se a repetição do igual, a estaticidade e a morte adiada, além da impossibilidade de conceber o futuro, inscrita na suposta esterilidade de Maria das Mercês.

No ensaio “Questões de antropologia do tempo” Maria Lúcia Lepecki propõe uma interpretação de *O Delfim* como romance-relicário cujos elementos, antrópicos e não, apontam para uma modernidade fingida, na qual tudo é anacrónico e guarda em si “restos do que já passou e não se pode recuperar” (Lepecki, 1997: 254). Nesse catálogo há também “a muralha – com a lagartixa nela incisa, como que encaixada – que tanto impressiona o escritor” (Lepecki, 1997: 257). Apoiada na inscrição *Quod scripsi, scripsi*, selo da imutabilidade de um passado que se prolonga no presente, a lagartixa “parda, imóvel, parecia um estilhaço de pedra sobre outra pedra maior e mais antiga, mas, como todas as lagartixas, um estilhaço sensível e vivaz debaixo daquele sono aparente” (Pires, 2015c: 52). Esse pormenor tem sido lido como “a proposta imagística mais sintética”, “elemento tão obsessivo e inseparável do texto” em que “se escreve uma ‘parte indecomponível’ do significado” (Lepecki, 1977:140-141), ou seja, uma metáfora da estagnação acima mencionada que da Gafeira se alastra para o Portugal salazarista até a uma

certa visão das mitologias pátrias. O texto deixa poucas dúvidas a esse respeito:

Ela, ser humilde, português, que habita ruínas da História; que cumpre uma existência entre pedras e sol, e se resigna (é espantoso); que é, ela própria, um fragmento de pedra gerado na pedra – um resto afinal, uma sobra; que se alimenta de nada (de quê?) e é rápida no despertar, e sagaz, e ladina, embora votada ao isolamento de uma memória do Império; que não tem voz, ou a perdeu, ou não se ouve... Lagartixa, meu brasão do tempo. (Pires, 2015c: 52-53)

Parece-nos menos evidente, entretanto, o possível significado do movimento do réptil, posto em correlação com o desaparecimento de Palma Bravo e a sua substituição pelos Noventa e Oito: “o tempo (a lagartixa, disse-se) despertou, deu um salto” (Pires, 2015c: 191). Cabe questionar se atrás desse “despertar” há efetivamente uma cisão na vivência temporal da Gafeira.

Não se trata tão-somente de reconhecer, com o autor, que os “adversários mais assanhados” de Palma Bravo não diferem de forma substancial do antigo patrão, “a desmitificação que eles pretendem é ainda feita com a linguagem do mito. Como habitantes de longas raízes na experiência rural (...) utilizam ainda uma sintaxe do passado” (Pires, 1999: 139). O poder marialva é sim representado na sua progressiva desintegração (Francavilla, 2017: 51), mas as únicas mortes certificadas são as de Maria das Mercês e Domingos. O desaparecimento de Palma Bravo e principalmente a ausência de um cadáver inauguram uma suspensão, um hiato simbólico no exercício do poder, sempre condicionado pelo regresso hipotético do detentor legítimo. Com evidentes conotações sebásticas, o corpo ausente e incapaz de gerar descendência de Palma Bravo prolonga indefinidamente o seu domínio sobre a Gafeira, preservando da

decadência uma forma anacrônica e estéril de poder e eternizando a sua legitimação graças à criação da sua mitologia.¹ Os Noventa e Oito passam a ser, então, meros fiduciários: a concessão das licenças de caça pode certamente ter uma conotação simbólica, mas não passa de uma função burocrático-administrativa, um aspeto marginal do poder delegado interinamente ao Regedor pelo senhor ausente e invisível ou, em termos modernos, pela abstração do poder.

O movimento da lagartixa não parece, portanto, introduzir um corte efetivo; dá antes um sinal de que aquele tempo de morte aparente está na verdade vivo e capaz de perpetuar a sua estagnação. “A lagartixa sacudiu-se no seu sono de pedra” (Pires, 2015c: 53), isto é, a imagem do despertar é substituída por um movimento inconsciente no sono, manifestação de uma atividade onírica, ou, possivelmente, de um “lugar de sonho, esse lugar ao abrigo do sonho, esse passado-presente, que a ‘alma portuguesa’ não quer abandonar” (Lourenço, 2018: 93). Como “um ex-líbris” colocado idealmente no frontispício da *Monografia* do abade Agostinho Saraiva (Pires, 2015c: 198), o réptil, no fim da narração, passa a simbolizar a mesma temporalidade imóvel, arcaica, a mesma narração vetusta da História; o “sono” e a “espera”, de resto, são as palavras conclusivas do romance, a selarem o esforço malgrado de instaurar uma linearidade no caos e na eterna circularidade do tempo da Gafeira.

Nas obras seguintes, os répteis voltam a aparecer ainda associados à letargia do tempo português: em primeiro lugar, o *Dinossauro excellentíssimo* é uma encarnação satírica de um poder arcaico e imutável,

¹ Na formulação da “máquina mitológica” de Furio Jesi (1979) é central a noção de mito como núcleo ausente, um elemento que se subtrai à historicidade e a partir do qual se autonomiza o discurso produzido sobre si. Nesse sentido a mitologia é o único espaço onde o mito adquire substância: o desaparecimento do Delfim – a subtração de um cadáver – alimenta os vários relatos dos habitantes da aldeia, além de suscitar a própria escrita do narrador.

mas grotesco na sua anacronia. A seguir, na *Balada da praia dos cães* o lagarto Lizardo vive numa redoma de vidro, apresentando a mesma sensação de vetustez e uma esterilidade que se aproxima da castração:

Um dragão doméstico; pequeno, mas dragão. E pré-histórico, sobranceiro ao tempo. O dono acerca-se dele para verificar o termóstato fixado na gaiola porque é mudança de estação e há que regular o calor. No Verão tem muitas vezes que humedecer a areia para que o animal não se excite e não se ponha a bater o rabo com lembranças da fêmea ou de penhascos de sol a pino. (Pires, 2015b: 21)

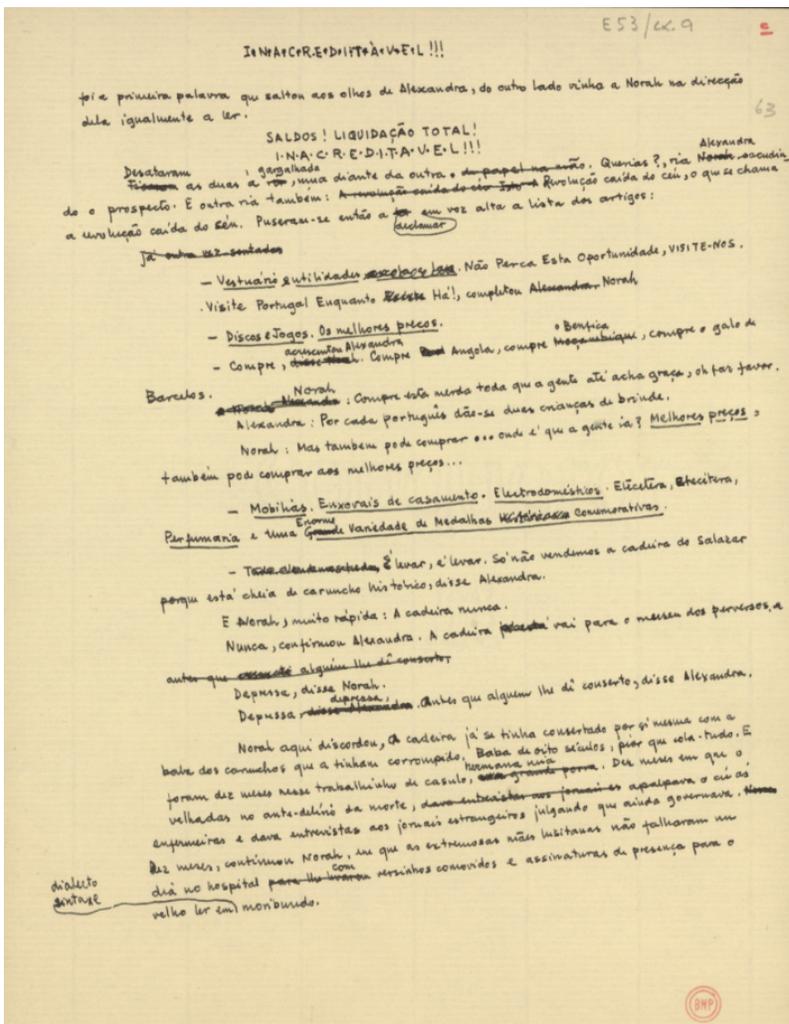
Como a lagartixa, de vez em quando Lizardo faz um movimento rápido para logo regressar à sua imobilidade de prisioneiro. Quanto a *Alexandra Alpha*, as referências répteis encontram-se disseminadas ao longo do texto e associadas a várias personagens. No dia a seguir ao da queda de Salazar da cadeira, Alexandra e Maria “passaram a manhã ao lado uma da outra, as duas a lagartarem [*sic*] ao sol. Maria, fumando os seus mata-ratos, excomungava o velho dinossauro” (Pires, 2015a: 96) e, a seguir, “enquanto elas estavam ali a trabalhar o bronzeado havia gente que não descansava a fazer a cova por inteiro ao dinossauro Salazar e a toda a sua pandilha” (Pires, 2015a: 97). Por um lado, é evidente a continuidade com a fábula de 1972 na evocação do ditador; pelo outro, o facto de as protagonistas “lagartarem” enfatiza toda a sua dimensão de imobilidade e inação.

A imutabilidade do tempo português é evocada através de um anticlímax. O capítulo abre-se com a referência implícita ao assalto à agência do Banco de Portugal na Figueira da Foz, a 13 de maio de 1967 (Pires, 2015a: 93), por parte de (entre outros) Camilo Mortágua e Palma Inácio, também responsáveis em 1961 pelo desvio de um avião da TAP com o objetivo de espalhar folhetos subversivos. Folhetos semelhantes são efetivamente lançados na praia da Caparica enquanto

Alexandra e Maria “lagarteiam”, porém, contrariamente à expectativa, aquilo que “F-I-N-A-L-M-E-N-T-E” anunciam não é uma sublevação política, mas, pelo contrário, a omnipresença de uma lógica mercantil, “SALDOS!, PREÇOS DE VERÃO!, um vociferar furibundo de um qualquer comerciante que atirava ao ar com mobílias, roupas, televisores, prendas loucas, tudo em LIQUIDAÇÃO TOTAL” (Pires, 2015a: 98). Como consta na primeira versão manuscrita do romance, em que Maria ainda se chama Norah, o riso das duas mulheres que acompanha a distensão anticlimática constata ironicamente que só algum evento milagroso poderia veicular a mudança, “revolução caída do céu, o que se chama a revolução caída do céu” (figura 1).

Acerca do faquir Rama Siva, caracterizado por uma certa charlatanice, o narrador detém-se mais que uma vez no pormenor de “um dragão tatuado a cores que lhe rodeava o peito e as costas” (Pires, 2015a: 79): envolvido como que prisioneiro nas espiras desse animal fantástico e exótico, o faquir também introduz na tertúlia do Bar Crocodilo a “Parábola da Mulher-Dragão” (Pires, 2015a: 153-154). O réptil mais significativo, contudo, é justamente o “crocodilo tutelar” (Pires, 2015a: 33) que dá o nome à casa, central na diegese e microcosmo do ambiente intelectual português da altura. Trata-se de um “parente mais pesado e menos ladino” (Mourão, 1997: 200) dos répteis figurados nas obras anteriores, até do *Dinossauro Excelentíssimo*, do qual guarda certas características de agressividade e tamanho, apenas dissimulando a sua conotação arcaica. Para além de remeter para a autoridade salazarista, com a sua face retórica de paternalismo e religiosidade (Mourão, 1997: 202), o crocodilo “de metal fosco e de laço de veludo ao pescoço” (Pires, 2015a: 33), artefacto, cópia-conforme de um animal vivo, perpetua, portanto, certas figurações temporais típicas da obra de Cardoso Pires associadas à estagnação, nas feições de mais um réptil no seu bestiário. Inaugura, com efeito, uma maneira de estar no tempo feita de simulacros, da

perpetuação do passado camuflada pelos acessórios de uma falsa modernidade.



[Fig. 1: folha da primeira versão manuscrita de *Alexandra Alpha*. Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, Esp. E53/Cx. 9]

É sob o signo desse crocodilo e da “indiferença”, várias vezes ostentada para com aquilo que acontece sob o seu olhar, que o tempo português cumpre a sua “metamorfose compulsiva entre o imobilismo e o horizonte impiedoso das estruturas de consumo” (Pires, 1999: 151), encarnada em primeiro lugar em Alexandra, figura-charneira entre a herdade e a capital, entre o mundo arcaizante dos lavradores e aquele dinâmico e cosmopolita da publicidade. É também marcada por uma vida dupla, “de dia fidelíssima cidadã do império Alpha Linn, na cama viagens sem regra com um marginal de Copacabana” (Pires, 2015a: 194), opostos apenas aparentes que na dinâmica do romance encontram a sua conciliação na confirmação e na conformidade que manifestam em relação ao *status quo*.

ENTRE COPOS E CÍRCULOS

O “fumo” que “atravessa toda a narrativa” (Pires, 1999: 138) de *O Delfim* prende-se ao “cruzamento entre as imagens de luz e fumo” típico da construção metafórica de um “real revestido de um aspeto nebuloso” (Serpa, 2017: 84) nas narrativas cardoseanas e prolonga-se em *Alexandra Alpha*. O Bar Crocodilo também se apresenta como um sítio nevoento, “tudo nebuloso, tudo monótono, esmaecido” (Pires, 2015a: 155); a mesma estratégia de representação é declinada também no âmago do sujeito, ao mesmo tempo produtor e vítima de fumos que não são exalações da lagoa, mas de cigarros, cigarrilhas ou mata-ratos, numa continuidade entre a névoa do ambiente e a das personagens. Antonio Tabucchi (2009: 76-101), num ensaio dedicado à *Tabacaria* de Álvaro de Campos, aponta o fumo como veículo para neutralizar a tentação metafísica e atingir uma condição regressiva, precognitiva, dominada apenas pela satisfação das necessidades fisiológicas, um estádio intermédio entre o sono e a consciência hiperlúcida do real. Essa mesma ofuscação do sujeito, a compulsão a

subtrair-se do raciocínio manifesta-se em *Alexandra Alpha* também pela perda de lucidez associada ao consumo de álcool.

A bebida ocupa o mesmo lugar elevado do crocodilo, as garrafas compõem uma “constelação de rótulos sagrados” (Pires, 2015a: 33-34); a embriaguez desempenha então a mesma função “tutelar” do réptil, condicionando todo o universo romanesco. Os gestos e os discursos dos protagonistas, todavia, não mostram nenhum sinal de alteração devida ao álcool; parece antes instaurar-se um padrão de normalidade marcado implicitamente pelo aturdimento, uma maneira determinada e “toda desfocada por dentro” (Pires, 2015a: 59) de estar no mundo. O esquecimento de si sobressai em Sebastião Manuel Opus Night, figura a duas faces, cujos nomes de reis renascentistas apontam, respetivamente, para os polos (cronologicamente invertidos, a sugerirem uma direção messiânica) da decadência e do apogeu na onipresente narração sobre a Expansão. Tal como o salazarismo se recusa a reconhecer a “distância objectiva que separa a sua mitologia da antiga nação gloriosa da sua diminuta realidade presente” (Lourenço, 2020: 34), as duas memórias de Opus Night rejeitam a oposição verdade-falsidade e vivem numa alucinação desdobrada: à luz do sol a ressaca aturde-lhe os sentidos e a memória “por causa das borras acumuladas de véspera”, enquanto a lucidez noturna é ou parece-lhe tal porque é consequência das “fidelidades do vinho” (Pires, 2015a: 83).

Num contexto de ofuscamento e desfiguração da realidade, a própria palavra torna-se ao mesmo tempo turva e veículo de turvação. Se a Gafeira carece de sintaxe, ou fala uma sintaxe arcaica, *Alexandra Alpha* encena uma implosão da sintaxe que provoca um efeito análogo ao silêncio, mas de signo oposto. “*Words, mere words, no matter from the heart*” (270): a citação shakespeariana (*Troilus and Cressida*, 5.3), ironicamente utilizada como argumentação para não aderir a um abaixo-assinado, releva todo o desencontro entre discurso e

ação. As personagens acacias que povoam o romance, principalmente Bernardo Bernardes e Amadeu Fragoso, exibem uma erudição vácuca e cada vez mais provinciana à medida que pretendem fugir do provincianismo ao reproduzir superficialmente modas francesas. Enquanto caricaturas, a sua inconclusividade, o seu estilo discursivo redundante e citacionista, a falsa gravidade atrás da qual procuram disfarçar o conformismo e a leviandade, são acompanhadas por vários *Leitmotive*, como certas características físicas que os aproximam da adolescência, ou seja, de um estado de desenvolvimento ainda incompleto, ou gestos repetidos, como “morder a tosta” ou o “voltagear a boquilha” no caso de Bernardes.

Entre os documentos colecionados por Cardoso Pires para a construção da narrativa (Pedrosa, 1999: 135) encontra-se uma página de *Le nouvel observateur* de meados de 1986, com um artigo de Alain Touraine e o nome “Bernardo” apontado no canto superior direito (figura 2). O texto, que apresenta alguns sublinhados que condizem com a atitude da personagem, fala numa cisão, num afastamento progressivo entre a *intelligentsia* e a realidade social, devido, entre outros fatores, a uma conceção dos fenómenos sociais como reflexos de um “poder absoluto” cujo funcionamento se assemelha às normas que governam os sistemas linguísticos. Esse “triunfo” da semiologia como paradigma de leitura da realidade social, segundo Touraine, ameaçaria excluir do horizonte o conflito e a intervenção ativa por parte dos sujeitos; no romance essa condição torna-se o pretexto para representar a inércia e o oportunismo dos intelectuais.

O deslumbramento pela semiologia e pela semiótica, evidente nos “autores de sovaco” (Pires, 2015a: 223) que Fragoso carrega, traduz-se em primeiro lugar num repositório de citações utilizadas para enfeitar o convencionalismo do discurso, o nada disfarçado pelas palavras de outrem. Bernardes, que “falava frequentemente de



[FIG. 2: Alain Touraine (1986) "La self-sociologie". *Le nouvel observateur*. Recorte de revista. Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, Esp. E53/Cx. 35]

sistemas e sintagmas, langue-parole e espaços de análise” (Pires, 2015a: 99) é exemplo sintomático do afastamento da realidade por parte do intelectual. A empresa de publicidade onde trabalha Alexandra é apresentada, tal como o Bar Crocodilo, como um espaço estanque, impermeável àquilo que acontece fora; a linguagem abdica da sua incisividade para se tornar apenas comunicação e distração, discurso sempre diferido: “toda a polémica é uma encenação” (140). Fragoso, por sua vez, refugia-se na leitura da revista *Communications* toda vez que percebe o perigo de ter de tomar uma posição e quando é explicitamente chamado a fazê-lo “não concordava nem discordava” (Pires, 2015a: 224). O potencial da linguagem é, portanto, manipulado e reduzido a mero recurso retórico, instrumentalizado para perpetuar a imobilidade dos detentores do capital cultural e a sua legitimação em permanecer num “círculo fechado”.

Cardoso Pires consegue dar uma dimensão ficcional a uma crítica que, de acordo com a “Memória descritiva”, tinha estado presente no seu horizonte desde os tempos de *O Delfim*. O narrador do romance de 1968 apresentaria traços mais tarde reelaborados e desenvolvidos nas personagens de Alexandra, Sophia, Bernardes e Fragoso, tal como o emprego “como copywriter numa agência de publicidade”, autores e revistas que fazem parte do seu horizonte, entre os quais “certos números de *Communications*, o Barthes do e à *La Mode*”, a

preocupação de tudo anotar à espera da oportunidade de reviver o escritor enquistado que há nele, o vício dos ficheiros e das planificações, toda essa obsessão de elementos informativos que domina os profissionais da comunicação cosmopolizada. (Pires, 1999: 123-125)

A descrição culmina com uma consideração polémica na qual é possível entrever Fragoso e Bernardes, funcionários daquelas

“prostituições da informação pequeno-burguesa” tão nocivas a uma autêntica vida cultural:

Óculos inteligentes, reticências no olhar, caras masturbadas, altos silêncios não são comigo. Fazem-me duvidar não sei porquê. Acho-os demasiado intelectuais na aparência para serem verdade por dentro, e penso logo que se escrevem a eles mesmos com letras maiúsculas. Uma redundância. Têm uma presença tão óbvia, modos e traços tão “responsáveis” que duvido que guardem na alma aquela capacidade de surpresa que faz a força das revelações originais. (Pires, 1999: 126-127)

O provincianismo intelectual de Bernardes chega ao paroxismo com o deslumbramento pelo cineasta François Désanti, “muito elogiado em termos de transgressão da gramática fílmica e de um novo olhar sobre Lisboa, e que a dado momento decide expandir a transgressão, escapando-se com materiais e dinheiro” (Mourão, 1997: 210). Quando Fragoso e Bernardes conversam num programa de televisão com o cineasta parecem mais interessados em elaborar as suas interpretações da “reflexão sobre as nossas mitologias em tanto que portuguesas” (Pires, 2015a:117) suscitada pelo filme do que propriamente em dialogar com Désanti:

Amadeu Fragoso: “Naquilo que já vimos do filme nota-se que toda a paisagem é explorada no branco agressivo.”

Bernardo Bernardes: “No branco eloquente, talvez melhor.”

Amadeu Fragoso: “Isso tem muito a ver com a nossa luz, essa brancura.”

A câmara foca o cineasta, que permanece calado.

Bernardo Bernardes: “Tem a ver, sobretudo, com o nosso colectivo temperamental. No resto estou de acordo, creio que estamos todos de acordo, o François pratica a paisagem como uma transfiguração dos

objectos vividos. Aliás, o próprio Pessoa dizia que todo o objecto é uma sensação nossa, não é verdade?”

Amadeu Fragoso: “Por outro lado e pelas sequências que conhecemos, tem-se a sensação de que a paisagem aparece intencionalmente corrompida. Corrompida por uma saturação do concreto, do contraliterário. Será assim, François Désanti?”

Bernardo: “Eu, o François vai-me perdoar mas eu sinto que o filme dele tem muito o gosto da frase muda, da frase-imagem, e talvez seja esse o seu maior encanto. Je dis, François, que ton film...”

Um e outro, Bernardo e Amadeu, os dois a cavalgarem o diálogo em francês, os dois traduzidos em rodapé. (...) Désanti tinha-se esfumado, reapareciam os entrevistadores, agora eu, Bernardes, agora tu, Amadeu, a trinarem de poleiro. (Pires, 2015a: 117-118)

Touraine, no artigo acima mencionado, chama também a atenção sobre a esterilidade provocada no campo da criação artística pela conceção quase dogmática da autorreferencialidade da linguagem. Nessa cena, Bernardes e Fragoso nem sequer dialogam entre si, mas contribuem para a proliferação de um discurso secundário inesgotável (Steiner, 1993: 53) que silencia e desvaloriza a voz original, cujo estatuto “primário” é apagado perante a indistinção proporcionada pela equivalência dos signos (Steiner, 1993: 115-116). Esse abafamento da criatividade, por mais hiperbolizado que seja, representa a face cultural da esterilidade que paira sobre o universo narrativo cardoseano, destinada a repropor-se também no terreno da autorrepresentação identitária.

IDENTIDADE: TRAUMA E DESMEMÓRIA

A focalização insistentemente concentrada nas personagens faz com que tanto a brutalidade do regime, como os seus efeitos mais pro-

fundos a nível socioeconómico, fiquem no pano de fundo, aparecendo ocasionalmente como ecos longínquos. Praticamente todas as personagens de *Alexandra Alpha* gozam tanto de uma liberdade de costumes negada à maioria dos portugueses, como do acesso às ferramentas que lhes permitem tomar consciência do existente; a bolha, o nicho, sob o olhar do crocodilo é, portanto, um espaço privilegiado onde a denúncia ainda seria potencialmente possível, mas que está dominado por um escapismo que torna, à partida, inofensiva qualquer tentativa de crítica e atuação. De resto, uma alienação análoga apodera-se do espaço público, no jardim do Campo Grande onde “reinava a paz” a poucos metros da repressão contra os estudantes por parte de “ex-comandos regressados das guerras da selva e, como tal, loucos de ferocidade e de mau perder” (Pires, 2015a: 247). Ao lado dos ex-combatentes, presenças conotadas por uma realidade concreta, violenta, há os cisnes do lago, “silêncio branco (...), mitos de pena” com um “coração sinistro” (Pires, 2015a: 247-248), cuja cor se perpetua na “brancura do medo ou na brancura policiada” dos “muros censurados” (Pires, 2015a: 319-320) e, sobretudo, num “branco psíquico” (Gil, 2017: 21) que se instala nos sujeitos, feito de reticências e palavras esvaziadas.

As dissertações de Bernardes sobre a “Síndrome Lusitana” (Pires, 2015a: 99) ruminam todo um conjunto de noções convencionais sobre a “excepcionalidade” do ser português, sem, no entanto, penetrar em profundidade no processo de autognose através do confronto com questões fundamentais, mas destinadas a permanecerem um eterno “impensado” (Lourenço, 2014). A representação da guerra colonial presentifica ainda mais essa rasura dos aspetos mais traumáticos da realidade portuguesa. As imagens sempre iguais do “Natal do Combatente” configuram mais uma faceta da circularidade e da repetição:

As burocráticas boas-festas dos guerreiros pobres multiplicadas por vários écrans silenciosos, totalmente mudas para não incomodarem. Também não era preciso que falassem, para quê? Qualquer pessoa conhecia o recado, era igual todos os anos e em todas as frentes de batalha, queridos pais, queridas esposas, saudosos filhos, irmãos e noivas, eles, os combatentes sabe Deus, estavam todos bem por lá, fosse na Guiné, fosse em Angola ou, mais distantes ainda, em Moçambique, e só pelo bater dos beijos via-se logo que iam terminar com o conhecido “Adeus até ao meu regresso”, debitado na sem-convicção dum soldado que cumpre um código. (Pires, 2015a: 206)

Ao longo de anos e capítulos de *Alexandra Alpha* repete-se a mesma desbotada encenação de um tempo imóvel que torna banal, “burocrática”, a tragédia de uma guerra “lá para longe, uma rotina de uns tantos mortos por ano” (Pires, 2015a: 206). O conflito é real apenas para os soldados, enquanto para Alexandra oscila entre o Doutorzinho, uma vaga consciência adquirida apenas na esfera privada, por um lado, e, por outro, o seu silenciamento ou a sua distorção programática nas campanhas publicitárias. Numa outra declinação possível da embriaguez que domina o ambiente romanesco, o discurso oficial altera a realidade da guerra e hiperboliza a sua importância tanto real como simbólica; no entanto, nem o eterno heroísmo da propaganda bélica consegue colmatar a distância de algo que é próximo apenas na retórica da “imaginação do centro” de uma nação que teima em identificar-se com a fantasmagoria do seu império (Ribeiro, 2024: 62).

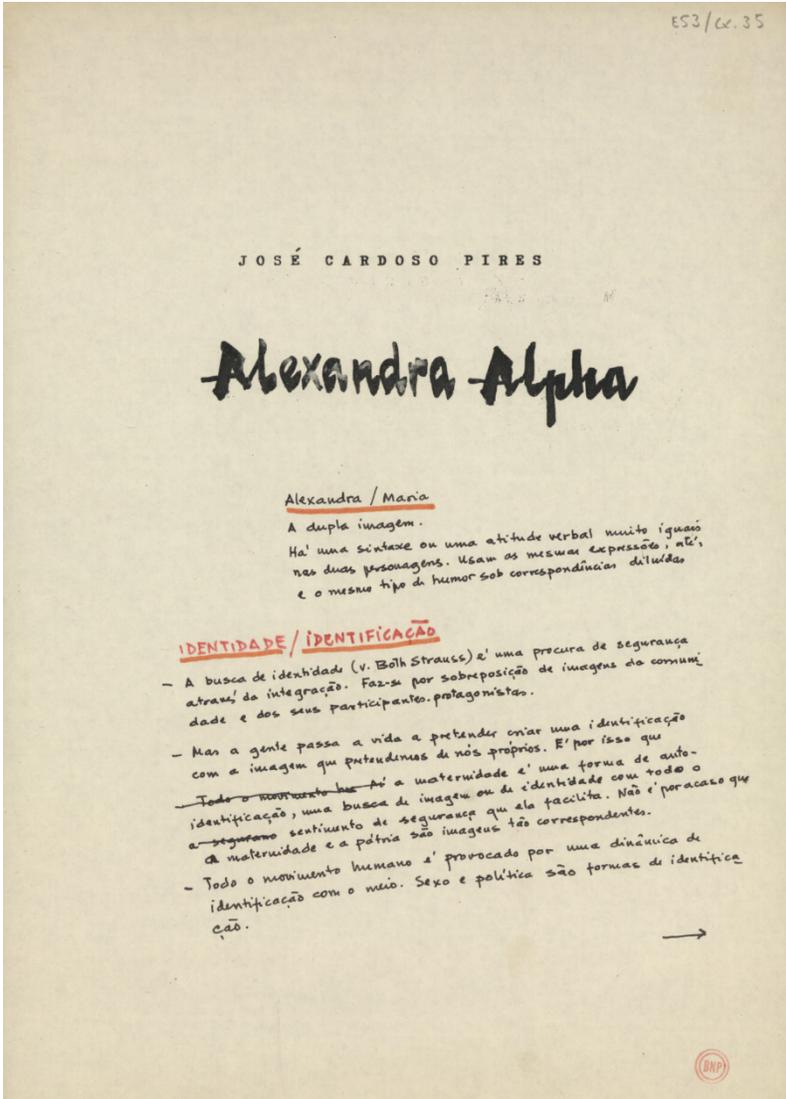
Publicitária, portanto familiarizada com a manipulação do discurso, é Alexandra quem explicita a correspondência entre a procura da identidade e a invenção, tanto no plano individual como coletivo: “quem inventa o país inventa-se a si próprio” (Pires, 2015a: 139). O fingimento prende-se com a ideia da maternidade enquanto imagem correspondente à pátria, a metáfora de uma

comunidade que se identifica consigo mesma, explicitamente presente no horizonte da escrita do romance (figuras 3-4). À imagética de *O Delfim*, onde a esterilidade é delineada como condição eterna do tempo português, acrescenta-se a ilusão da sua superação pelo inautêntico, através das gravidezes fantasmas de Sophia Bonifrates (por sua vez indicadoras da inconclusividade dos seus projetos) e da figura de Beto, que deveria representar uma geração futura e independente, mas que está subordinado a uma “forma de auto-identificação” (fig. 3) de Alexandra. Por um lado, a protagonista vê no filho adotivo um prolongamento de si própria no futuro, mas, por outro, Beto é também a imagem viva do passado, a lembrança de Roberto-Waldir que dá azo à representação de uma relação maternal quase incestuosa, tal como a relação entre os pais biológicos de Beto parece incestuosa.

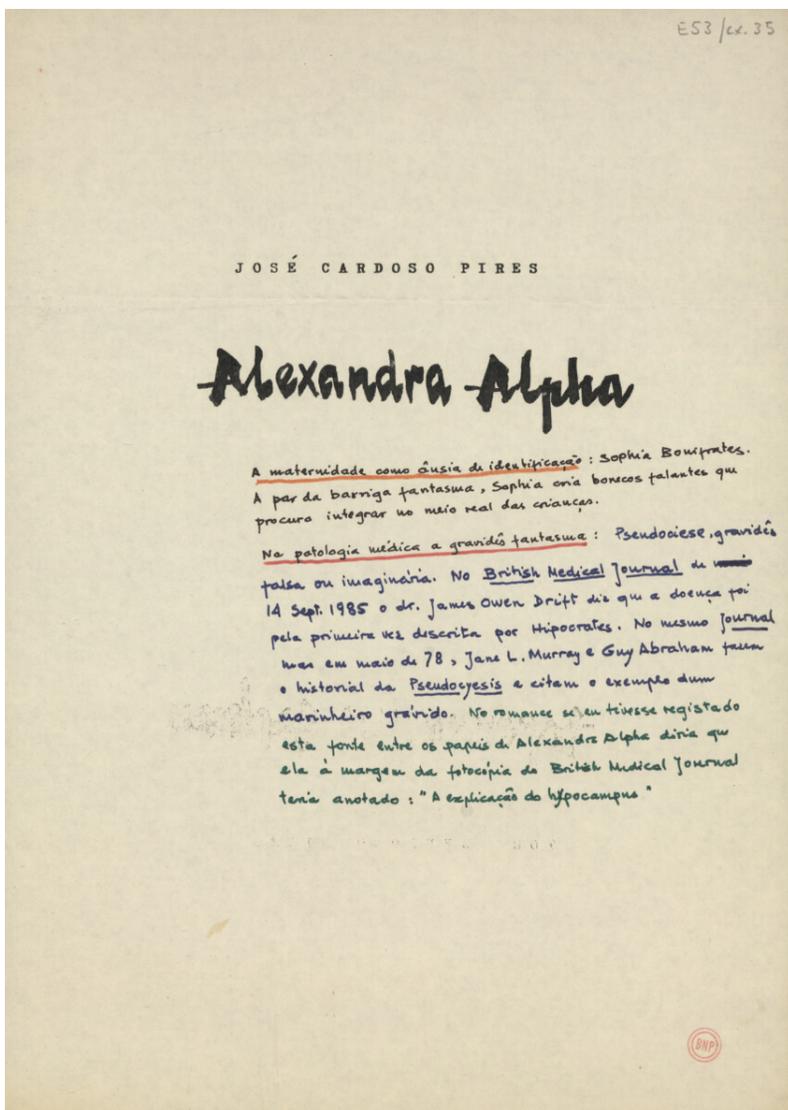
A redundância “quase capicua” ou “quase onanismo” que Alexandra aponta em Bernardo “filho de Bernardes, sendo que Bernardes por sua vez queria dizer filho de Bernardo” (Pires, 2015a: 101), também se aplica à criança, estabelecendo uma continuidade entre a esterilidade cultural acima assinalada e a imagética da maternidade, sempre no signo da circularidade. Beto não só é “Roberto, filho de Roberto” (Pires, 2015a: 23), mas é caracterizado como o produto perturbador de uma reprodução do idêntico:

Ela e o marido eram iguais. O mesmo rosto triangular, o mesmo cabelo dourado, o mesmo olhar marinho e todo o celestial duma beleza silenciosa. Para cúmulo, tinham os dois o mesmo fio de ouro ao pescoço com uma medalhinha do signo-saimão e, mais do que isso, mais ainda, o mesmo sabor de pele. (Pires, 2015a: 195)

Waldir e Neusa “pareciam gémeos de carne, não esposos (...) eram os dois agora repetidos numa terceira criatura” (Pires, 2015a: 22).



[FIG. 3: Cópia do frontispício das provas tipográficas de *Alexandra Alpha* com anotações de José Cardoso Pires. Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, Esp. E53/Cx. 35]



[Fig. 4: Cópia do frontispício das provas tipográficas de *Alexandra Alpha* com anotações de José Cardoso Pires. Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, Esp. E53/Cx. 35]

A cristalização das suas feições angélicas no filho retira simbolicamente toda a individualidade a Beto, condenando-o a uma constante procura de si próprio e ao conseqüente desencontro com a sua identidade.

A imobilidade e a estagnação são também sintomas da incapacidade de formular uma identidade em devir que saiba lidar com os seus traumas e as suas memórias, inscrevê-los no seu horizonte. Aleida Assmann identifica no corpo um mediador da memória mais fiel do que a memória mental, principalmente em presença de traumas e feridas que nele se inscrevem em profundidade (Assmann, 2002: 274-275); tais são efetivamente os corpos decepados dos soldados regressados de África ou dos emigrantes-operários (Pires, 2015a: 184-185) que, porém, não conseguem penetrar a camada de aturdimento e indiferença que envolve a diegese, feridas e hemorragias recalcadas no corpo do país. Uma mutilação simbólica, associada à ideia de esterilidade, afigura-se inclusive na impotência do Doutorzinho como sintoma dos traumas da guerra. Apesar das boas intenções, Alexandra revela-se incapaz de compreender toda a profundidade dessa cicatriz (Pires, 2015a: 288) e, conseqüentemente, estabelecer uma relação empática com o companheiro. Essa condição é apresentada imediatamente antes do eclodir do 25 de Abril, como a anunciar um futuro que se inaugura no signo do recalçamento. O Doutorzinho, a partir desse momento, desaparece da diegese e a sua presença é absorvida pelos eventos da mesma maneira em que se perpetuam o silêncio e a alienação:

Alguma coisa se modificou depois do 25 de Abril, mas, atentando bem, a essência da nossa antiga mitologia cultural continua intacta. A nova liberdade superficial do mero discurso político e ideológico vela-nos o mais importante, a vigência imperturbável do silêncio, da não-fala cultural sobre aquelas realidades-tabus que estruturavam a opacidade do Antigo Regime. Há uma nova arrumação dessas opaci-

dades, uma aparente liberdade ou disponibilidade em relação a elas, mas sem eficácia nem poder de repensamento como o exigiria a dinâmica da ruptura se ela fosse o que poderia ter sido e não foi. (Lourenço, 2014: 265-266)

O corpo sem memória de Alexandra faz com que não apresente feridas, fuja à inscrição e à elaboração do evento. Ao mesmo tempo eternamente vinculado à lembrança de Waldir e capaz de um esquecimento que lhe garante toda a independência e a vitalidade, “só um corpo sem memória se mantém curioso e disponível, só ele corre em à-vontade para as tentações do abismo” (Pires, 2015a: 30). De Maria das Mercês, mulher do corpo “inabitável”, até Alexandra cumpre-se um ato de transgressão e emancipação, um corte com o mundo arcaico, patriarcal, de *O Delfim*, mas também da *Balada*. Como o movimento da lagartixa, porém, a cisão é aparente e deixa entrever o seu avesso. O corpo desmemoriado de Alexandra reflete-se também no corpo desmemoriado da nação, em que o esquecimento não proporciona uma “terapia” (Assmann, 2002: 142) capaz de dar novas bases à identidade através da procura e da negociação de novos valores (Ricoeur, 2007: 455-459). Em seu lugar, há o esvaziamento da memória da ditadura, da guerra e das suas marcas, a “desmemória (...) esclerose das revoluções” (Pires, 2015a: 374), categoria fundamental na reflexão cardoseana que corresponde a um “processo lento, perigosíssimo e aparentemente imparável de opacificação programada da memória coletiva”² (Francavilla, 2017: 17), operativo em contextos tanto autoritários como democráticos.

² “Lento, pericolosissimo e apparentemente inarrestabile processo di opacizzazione pianificata della memoria collettiva”.

O “kitsch político” é um apêndice da leviandade das personagens, uma vez que “o Crocodilo acordara e retomara o antigamente (...) como se, dois anos depois de uma paralisação repentina, o mundo recomeçasse o movimento no ponto onde tinha sido interrompido” (Pires, 2015a: 374). Da mesma maneira, a desmemória vincula-se ao aturdimento que domina o romance, como reprodução da mesma incapacidade de formular estratégias que possam realmente pôr a identidade diante do espelho e finalmente encontrar-se de forma autêntica. A projeção no pós-25 de Abril apresenta o mesmo desencontro com a “pacificação” ou a “elaboração” de um passado cuja componente traumática é recalçada, isto é, destinada a reaparecer de formas inesperadas e ameaçar o presente (Assmann, 2002: 194) ou os presentes futuros.

CONCLUSÕES

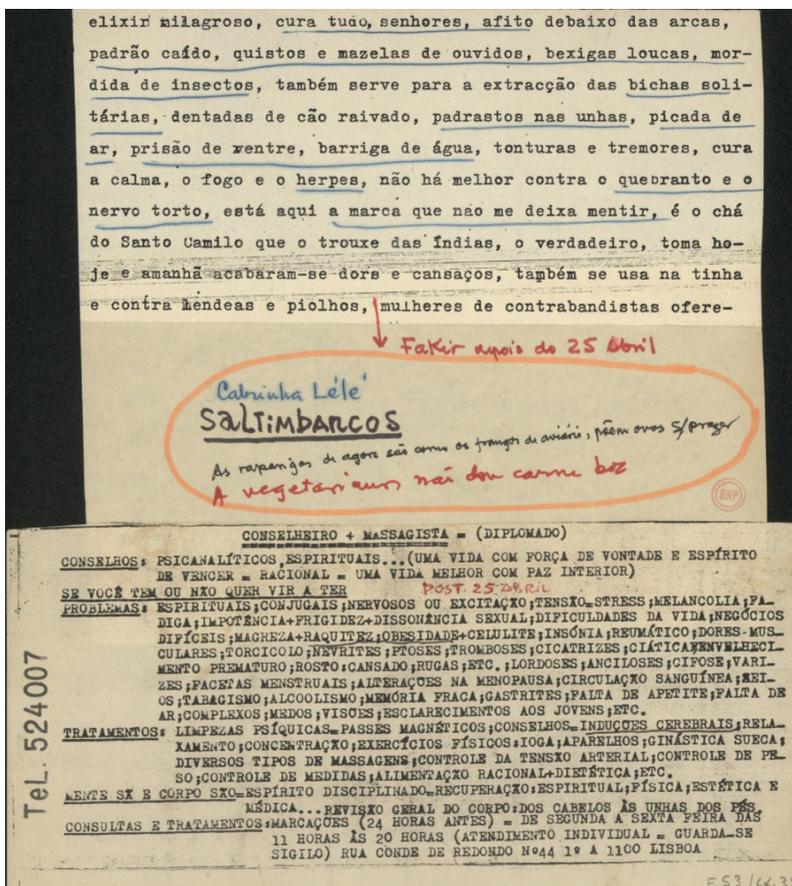
A “guerra dos abaixo-assinados” (Pires, 2015a: 269) de Maria e as tentativas por parte das outras personagens de esquivarem-se da responsabilidade são apenas o epifenómeno de um problema cultural mais profundo. A militância política, a ação concreta e direta, tornam visível nos seus reflexos materiais aquela “hiperidentidade” (Lourenço, 1994) que adia *ad infinitum* o encontro do país consigo mesmo através de uma mitopoesia inesgotável. O relógio, o espelho e o gravador, esse “um espelho da sua voz, outra imagem, outro desdobramento de si mesma” (Pires, 2015a: 53), são *Leitmotive* que acompanham a presença diegética de Alexandra e lembram insistentemente o aturdimento que domina o romance, a imagem de si que cada um constrói e carrega, a circularidade que leva à repetição e logo à suspensão do tempo português. Tais elementos certificam à partida a dificuldade de sair da espiral das “imagens irrealistas” e atingir “um reajustamento, tanto quanto possível realista, do nosso ser real à visão do nosso ser ideal” (Lourenço, 2020: 51).

A mudança na atuação de Maria dá-se justamente com o abandono da bebida e da vida boémia, o que na semântica do romance corresponde a libertar-se dos fantasmas, da alucinação da realidade, optar pela lucidez como nova maneira de viver no tempo:

Com esse relógiozinho iam mudar-se as horas de Maria. Adeus vidas das noites, adeus cerveja e caldinhos da madrugada. Bolero Bar, concertinas ceguinhas e lantejoulas estreladas, adeus. Adeus, adeus, manos e manas desta Lisboa desmandada, que a vossa Maria preparava-se para mudar de quadrantes e esta foi a noitada da despedida (...). Precisava de ar e luz, vir à superfície. Lavar-se das noites de uma vez para sempre. Abrir janelas. Movimento. (Pires, 2015a: 235)

Com efeito, isso ocorrerá plenamente só depois da catarse representada pela confissão de ter inventado o seu envolvimento com o Doutorzinho: descer às profundidades como única maneira para “vir à superfície”. Maria, única personagem a empreender um caminho quase psicanalítico de confronto direto com a sua própria alienação e com as suas fantasmagorias, passa a ter um encontro autêntico, concreto, com Ruy Belo, enquanto as demais personagens vivem apenas de citações.

A complexidade revela-se dissipando por um instante o aturdimento, suscitando todos os sentimentos contraditórios que fazem parte da experiência e que o poeta condensa no advérbio “helenamente, a maneira mais triste de estar contente” (Pires, 2015a: 361), a sensação de uma alegria fugaz e assassina. As promessas da revolução desfazem-se logo que tocam a realidade e transformam-se nas saudades de si próprias; no seu lugar, há a mercadoria vendida pelo faquir, a ilusão de uma panaceia dispensada por um poder tautomárgico (fig. 5). Tal como as “compressões interiores do organismo” e “as radiações malignas” (Pires, 2015a: 304-305) também



[FIG. 5: Recortes de panfletos colados a uma folha de papel. Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, Esp. E53/Cx. 35].

“o salazarismo desaparecia como um pesadelo” (Lourenço, 2020: 62). Entre o falso movimento da lagartixa e a indiferença do crocodilo, ao ideal da revolução substituiu-se a sua mitificação, prolongando o desencontro com a realidade do país:

A contra-imagem de Portugal de que necessitamos para nos vermos tais quais somos sofreu, desde as primeiras semanas eufóricas e naturais após a revolução, uma distorção interna de que possivelmente nunca mais se curará. (...) A distorção consistiu em tentar impor uma nova imagem de Portugal, logo após o 25 de Abril, na aparência oposta à do antigo regime, mas cuja estrutura e função eram exatamente as mesmas: instalar o país no lisonjeiro papel de país revolucionário exemplar, dotado de Forças Armadas essencialmente democráticas (...). Sem transição, o povo português passou da boa consciência de um sistema semitotalitário, ou mesmo totalitário, para a boa consciência revolucionária. (Lourenço, 2020: 61-62)

O “talismã contra a doença” (Pires, 2015a: 306) vendido pelo faquir aponta, inclusive, para o processo através do qual o poder se revigora adaptando-se às novas circunstâncias. Mais uma vez, mostra-se a maleabilidade do discurso, a oposição neutralizada através da sua própria comercialização:

A indústria farmacêutica é o negócio escandaloso das grandes internacionais da Suíça, da Alemanha, da América ou do Japão (...). Mas o produto que a lei permite vem todo dos mesmos donos, a isso é que ninguém pode escapar, a não ser que o cavalheiro tenha acesso ao produto independente (...). Esta pulseira estabilizadora que estou agora a apresentar ao público pertence a essa linha de produtos e tem a garantia da firma Zangler, de Munique, a maior cooperativa industrial da Europa. (Pires, 2015a: 305)

Da mesma maneira, orientando-se de acordo com a nova direção do poder, Bernardes continua a ser um produtor de discursos secundários, desta vez citando Brecht (321), e Sophia Bonifrates muda o seu objeto de interesse, sempre para obter financiamentos institucionais.

Nas palavras do cónego Domingos a militância política estava “a substituir-se ao lar (...). Pais esquecidos, casas desfeitas, famílias a porem luto pelos vivos” (Pires, 2015a: 311), numa apropriação retórica dos efeitos traumáticos da guerra e da emigração (as “viúvas dos vivos” de *O Delfim*) provocados por aquele próprio passado que a reação almeja restaurar.

Nesse desencontro da revolução consigo mesma impõe-se, portanto, a urgência de um profundo repensamento das categorias auto-interpretativas da cultura portuguesa com vista a esconjurar recalcamientos e ressentimentos no futuro. O silêncio e o alheamento que dominam o romance constituem a primeira barreira a ser infringida para viabilizar aquela “política do remorso e da responsabilidade”³ fundamentada no “reconhecimento da culpa no passado e [na] assunção de responsabilidade no presente”⁴ (Assmann, 2023: 36), processo delicado e demorado que, para que se torne efetivo, não pode resvalar nem para a autoflagelação, nem para novas mitopoeses, escapismos de signo oposto, mas complementares. Perante essa urgência, a escrita cardoseana reinventa-se para continuar a confrontar-se com os seus fantasmas, afirmando ao mesmo tempo todo o ceticismo quanto às possibilidades concretas de operar uma cisão profunda nesse sentido. Uma responsabilidade que recai principalmente, também em termos de autocrítica, sobre o meio intelectual, autoproclamado dono da palavra e do pensamento, mas incapaz de os converter em ferramentas críticas incisivas.

³ „Politik der Reue und Verantwortung“.

⁴ „Die Anerkennung von Schuld in der Vergangenheit und die Übernahme von Verantwortung in der Gegenwart“.

REFERÊNCIAS

- Assmann, Aleida (2002). *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*. Trad. Simona Paparelli. Bologna: Il Mulino [1999].
- Assmann, Aleida (2023). *Vergangenheit, die nicht vergeht: gespaltene Gesellschaften und gegensätzliche Narrative*. Wien: Picus.
- Barroso, Eduardo Paz (1988). “Alexandra Alpha’: um romance sobre a traição”. *Diário de Notícias*, 9 de fevereiro: 12.
- Francavilla, Roberto (2017). *Calligrafie morali: discorsi del potere in José Cardoso Pires, António Lobo Antunes, Herberto Helder*. Pisa: Edizioni ETS.
- Gil, José (2017). *Portugal hoje: o medo de existir*. 14.ª ed., Lisboa: Relógio D’Água [2004].
- Jesi, Furio (1979). *Materiali mitologici*. Torino: Einaudi.
- Lepecki, Maria Lúcia (1977). *Ideologia e imaginário: ensaio sobre José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes.
- Lepecki, Maria Lúcia (1997). “Questões de antropologia do tempo: sobre *O Delfim* de José Cardoso Pires”, in Ana Maria Brito et al. (Coords.). *Sentido que a vida faz: estudos para Óscar Lopes*. (pp. 249-259) Porto: Campo das letras.
- Lourenço, Eduardo (1994). *Nós e a Europa ou as duas razões*. 4.ª ed., Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda [1988].
- Lourenço, Eduardo (2014). *Do colonialismo como nosso impensado*. Lisboa: Gradiva.
- (2018). *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*. 6.ª ed., Lisboa: Gradiva [1999].
- (2020). *O labirinto da saudade*. 16.ª ed., Lisboa: Gradiva [2000].
- Mourão, Luís (1997). *Um romance de impoder: a paragem da história na ficção portuguesa contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus.
- Pedrosa, Inês (1999). *José Cardoso Pires: fotobiografia*. Lisboa: Dom Quixote.
- Pires, José Cardoso (espólio). Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea: Espólio E53.

- (1999). *E agora, José?* 2.^a ed., Lisboa: Dom Quixote [1977].
- (2015a). *Alexandra Alpha*. Lisboa: Relógio D'Água [1987].
- (2015b). *Balada da praia dos cães*. Lisboa: Relógio D'Água [1982].
- (2015c). *O Delfim*. Lisboa: Relógio D'Água [1968].
- Ribeiro, Margarida Calafate (2024). *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. 2.^a ed., Porto: Afrontamento [2004].
- Ricoeur, Paul (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. de Alain François et al., Campinas: Editora da UNICAMP [2000].
- Serpa, Ana Isabel (2017). *A narrativa de José Cardoso Pires: personagem, tempo e memória*. Lisboa: Chiado.
- Steiner, George (1993). *Presenças reais*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Presença [1989].
- Tabucchi, Antonio (2009). *Un baule pieno di gente: scritti su Fernando Pessoa*. Milano: Feltrinelli [1990].
- Viegas, Francisco José (1987). “José Cardoso Pires: ‘a minha metáfora é Portugal’”. *Ler*, 0: 9-15.