

REVISTA DE

ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenação: Carlos Reis | Gabriella Campos Mendes | 2025 | 15

JOSÉ CARDOSO PIRES
— MITO, HISTÓRIA,
PARÓDIA



IMPrensa DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS

Publicação Anual

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra

imprensa@uc.pt · http://www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online: <http://livrariaimprensa.uc.pt>

DIRETOR

Carlos Reis

COORDENAÇÃO DO N.º 15

Carlos Reis, Gariella Campos Mendes

COMISSÃO REDATORIAL

Marta Teixeira Anacleto; Ana Paula Arnaut; Maria do Rosário da Cunha Duarte; António Apolinário Lourenço; Maria Helena Santana; Maria João Simões; Ana Maria Machado.

COMISSÃO CIENTÍFICA

Hélio J. S. Alves (UL); Vanda Anastácio (UL); Burghard Baltrusch (U. Vigo); Abel Barros Baptista (UNL); João Dionísio (UL); Paulo Franchetti (Unicamp); Elena Losada (U. Barcelona); Frederico Lourenço (UC); Maria de Fátima Marinho (UP); J. Cândido Martins (U. Católica); Saulo Neiva (U. Blaise Pascal, Clermont Ferrand); António Sousa Ribeiro (UC); Maria Isabel Rocheta (UL); Carlos Mendes de Sousa (UM); Sérgio Guimarães de Sousa (UM); Ivan Teixeira (U. do Texas).

PROPRIEDADE

Centro de Literatura Portuguesa (CLP), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Largo da Porta Férrea, 3004-530 Coimbra, Portugal
clp@ci.uc.pt · www.uc.pt/clp

DESIGN GRÁFICO FBA.

IMPRESSÃO Papelmunde SGM

ISSN 2182-1526

DOI [HTTPS://DOI.ORG/10.14195/2183-847X_15](https://doi.org/10.14195/2183-847X_15)

Solicita e corresponderá a permuta com outras publicações

Se solicita y se acepta permuta de publicaciones

Aceptera volontiers l'échange d'autres publications

REL is willing to exchange its annual volume with other journals

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto “UID/00759, Centro de Literatura Portuguesa” (<https://doi.org/10.54499/UIDB/00759/2020>)

Os artigos publicados na revista são submetidos a uma avaliação científica prévia (peer review).

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS

2025 | 15

Publicação Anual

Centro de Literatura Portuguesa

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Imprensa da Universidade de Coimbra

ÍNDICE

NOTA DE ABERTURA	
<i>Carlos Reis</i>	7
INTRODUÇÃO	
<i>Carlos Reis, Gabriella Campos Mendes</i>	11
 SECÇÃO TEMÁTICA	
JOSÉ CARDOSO PIRES – MITO, HISTÓRIA, PARÓDIA	
TUDO É HISTÓRIA: CARDOSO PIRES E A LENTE INTROMETIDA	
<i>Maria de Fátima Marinho</i>	25
FORMAS DRAMÁTICAS DE SOLIDÃO: A RESPONSABILIDADE HETERONÔMICA DO REALISMO CARDOSEANO	
<i>Guilherme de Souza Lopes</i>	53
O DELFIM: A PRODIGIOSA AGONIA DE UM MITO	
<i>Teresa Cristina Cerdeira</i>	81
O DELFIM DE JOSÉ CARDOSO PIRES OU A LITERATURA COMO CONTRAPONTO ENTRE LIBERTINOS E MARIALVAS	
<i>Rui Sousa</i>	101
NO PALCO DAS REPRESENTAÇÕES: O ROMANCE DRAMÁTICO E CINEMATOGRAFICO DE O DELFIM	
<i>Michele Dull Matter</i>	127
CORPO-DELITO NA SALA DE ESPELHOS: PERSONAGENS (DES)MASCARADAS	
<i>Ana Paula Arnaut</i>	155

ASSASSINAR DE ALEGRIA: O 25 DE ABRIL DE ALEXANDRA ALPHA <i>Eugenio Lucotti</i>	183
JOGOS DE AZAR: UM CAMINHO À LIBERTINAGEM E UM PASSO REVOLUCIONÁRIO <i>Lucas Pessin</i>	215
DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO E A PARÓDIA AO ESTADO NOVO <i>Margarida Simões</i>	239
AS METAMORFOSES EDITORIAIS DE DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO DE JOSÉ CARDOSO PIRES <i>Eduarda Barata</i>	259
LISBOA SALVA PELA ARTE. SOBRE LISBOA – LIVRO DE BORDO, DE JOSÉ CARDOSO PIRES, E A CIDADE DE ULISSES, DE TEOLINDA GERSÃO <i>Orlando Grossegese</i>	289
SECÇÃO NÃO-TEMÁTICA	
JOSÉ GOMES FERREIRA: O GOSTO EM FALAR DE MIM OU 'O PARADIGMA DA INVENÇÃO IDEAL' ATRAVÉS DA PALAVRA <i>Carla Datia</i>	321
ARMADILHAS DA MEMÓRIA: QUANDO O EU É UM OUTRO EM CONTRA MIM DE VALTER HUGO MÃE <i>Carlos Machado</i>	341
ALGUMAS INSERÇÕES LÍRICAS NO D. DUARDOS SEGUNDO: POEMAS DE CAMÕES E SOROPITA PUBLICADOS EM 1587 <i>Raul César Fernandes</i>	365
THE LAST DANCE: AN ESSAY ON DEATH IN THE INTELLIGENT HOMOSEXUAL'S GUIDE TO CAPITALISM AND SOCIALISM AND A KEY TO THE SCRIPTURES BY TONY KUSHNER <i>Vanessa Cianconi</i>	393

ARQUIVO

E AGORA, JOÃO? DIÁLOGOS ENTRE JOSÉ CARDOSO PIRES
E JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Rafaela Cardeal 421

O FILME QUE PODERIA TER SIDO: O INÉDITO GUIÃO
CINEMATOGRAFICO D'O DELFIM

Gabriella Campos Mendes 441

O DELFIM – ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA
DE JOSÉ CARDOSO PIRES

461

PROFISSÃO

ALEXANDRE PINHEIRO TORRES, UM PROFESSOR COMPLETO

Carlos Ceia 525

RECENSÕES

545

SOBRE OS AUTORES

565

NOTA DE ABERTURA

Num dos textos do diário a que chamou *Conta-corrente*, Vergílio Ferreira notou: “A nossa literatura é feita largamente aos pares”. E dava exemplos, começando em Fernão Lopes e Gomes Eanes de Zurara (o par mais antigo), até chegar a uma dupla do seu tempo: “Ao que já ouvi a Agustina e eu”¹.

As considerações de Vergílio Ferreira situavam-se na primeira metade dos anos 90 do século passado, valendo, naquele seu tempo, a apreciação que o grande romancista fazia dos seus méritos e o emparelhamento com Agustina Bessa-Luís. Não havia lugar, entretanto, para um outro par que, já então, se ia constituindo, com vários episódios de azedume pelo meio: o par José Saramago-António Lobo Antunes, ainda hoje, diga-se de passagem, bem presente na nossa memória literária mais recente.

Posto isto, cabe perguntar: onde entra José Cardoso Pires, naquele muito discutível arranjo do campo literário português? Aparentemente, sendo embora, à época, uma figura destacada da nossa cena literária, o autor d’*O Delfim* ficava sem par e abandonado à sua sorte, que bem poderia ser a do esquecimento póstumo. Esse mesmo esquecimento, acrescente-se, a que o próprio Vergílio Ferreira se arrisca agora.

Servem estas considerações para tornar evidente não só o absurdo daqueles arranjos *aos pares* (descontando-se, é claro, a irrisão que comportam), mas também outra coisa: as contingências que condicionam, com abundantes doses de aleatória frivolidade, a construção da memória literária. De José Cardoso Pires não se dirá que é hoje

¹ *Conta-corrente*, nova série, III. Lisboa: Bertrand, 1994, p. 90.

um nome esquecido; seria, contudo, imprudente ignorar que, desde o seu desaparecimento, em 1998, ele tem perdido a atenção devida a quem protagonizou um inquestionável e muito significativo impulso de renovação, na nossa ficção narrativa contemporânea, com destaque para o romance que acima mencionei. Digo isto sem pôr em causa, evidentemente, a qualidade de vários trabalhos académicos que têm surgido entre nós e também a de outras abordagens de natureza diferente, com destaque para a exemplar biografia consagrada ao escritor por Bruno Vieira Amaral (*Integrado Marginal. Biografia de José Cardoso Pires*, 2021).

Assinala-se este ano o centenário de José Cardoso Pires. As efemérides, até mesmo as forçadas, valem o que valem e às vezes servem sobretudo as conveniências de quem as promove. Não assim com a conta “redonda” de um centenário. Para mais, ele permite lembrar, de modo consequente, o legado de um romancista (e contista; e dramaturgo; e cronista; e ensaísta) da dimensão de José Cardoso Pires. O dossiê temático deste número da *Revista de Estudos Literários* tem a justificação advinda disso mesmo e ainda da qualidade dos textos que o compõem e do currículo cardoseano de vários dos nomes que o integram. No mesmo sentido apontam os contributos que lemos na secção de arquivo.

Além das secções não-temática e de resenhas, este número da *Revista de Estudos Literários* inclui outra evocação: a de alguém que, no campo do ensino universitário, longa e frutuosa e trabalhosa como académico. Refiro-me a Alexandre Pinheiro Torres e à fecunda conjugação da atividade de professor com as de ensaísta, de polemista e de marcante crítico literário.

No próximo número da *Revista de Estudos Literários* dá-se lugar ao tema “Insularidades nas Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa”, com coordenação de Doris Wieser, Geni Mendes de Brito e Daniel Graziadei.

Uma nota final para dizer que este é o último número da *Revista de Estudos Literários* de que sou diretor. Durante mais de 10 anos, tive o privilégio de trabalhar com colaboradores que decisivamente ajudaram a fazer desta publicação o testemunho que é (e continuará a ser) do labor de excelência do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.

Carlos Reis

<https://orcid.org/0000-0001-6492-3486>

INTRODUÇÃO

1. Em 1977, foi publicado, pela Moraes Editores, um volume com o título algo inusitado *E Agora, José?*, da autoria de José Cardoso Pires. Aquele título, insiste-se, era incomum e talvez pouco comercial, mas justificava-se, não só pela alusão ao conhecido poema homónimo de Carlos Drummond de Andrade, mas também pelo momento histórico e literário em que a coletânea em apreço surgia. Como quem diz (ou dizia): daqui para a frente e sem esquecer o passado próximo, o que fará o escritor?

Expliquemo-nos. Reunindo textos na sua esmagadora maioria anteriores à Revolução de 25 de Abril de 1974, o livro dá lugar, no seu final, a quatro reflexões congradadas pela designação genérica “Parêntese ao novo país”, seguidas, como se fosse um epílogo, pela *coda* interrogativa em que é glosado o poema de Drummond de Andrade. Tudo considerado, *E Agora, José?* pode ser entendido numa dupla condição de balanço e de passagem, de encerramento de um tempo e de abertura para outro. O que bem se compreende, em função das marcas históricas (as das décadas de 60 e 70 e, depois disso, as dos anos seguintes à Revolução) que as análises de Cardoso Pires trazem consigo, bem como pelos temas e pelo tom em que são tratados, antes e depois de 1974.

Em função das razões expostas, custa a aceitar que *E Agora, José?* tenha conhecido escassa fortuna editorial e uma ressonância recetiva que, pela sua debilidade, não está à altura do seu significado socio-literário. De certa forma, a quase omissão que aqui fica mencionada pode sugerir um certo desvanecimento do legado de um grande escritor, o que será tanto mais efetivo (e absurdo) quanto menos forem valorizados textos como “Lá vai o português”, sobre a fotografia

de Eduardo Gageiro, “Memória descritiva”, acerca da composição e da estrutura d’*O Delfim*, ou “Técnica do golpe de censura”, uma expressão que fala por si. Estes e ainda outros mais que podemos ler neste título da bibliografia de Cardoso Pires, caracterizada, no seu conjunto, pela dinâmica de uma produção distribuída por tempos literários, políticos e sociais bem distintos. E também de passagem, para voltarmos a um termo aqui já utilizado e que nada tem de depreciativo, como é óbvio.

2. Quando, em 1968, José Cardoso Pires publicou *O Delfim*, esta que deve ser considerada uma obra capital na história do romance português continuava uma produção assinalada já por uma atitude e por uma escrita com grande significado histórico-literário. Desde os inícios do seu trajeto, Cardoso Pires questionara uma certa retórica neorrealista, atravessada pela militância cultural e ideológica que havia marcado a nossa literatura de ficção desde os anos 40. Em vez disso, em títulos como *Os Caminheiros e Outros Contos* (de 1949), mas sobretudo em *O Anjo Acorado* (1958) e *O Hóspede de Job* (1963), revela-se-nos uma escrita despojada, não raras vezes linear, sem paternalismos ideológicos e convocando uma cultura literária e artística em que o cinema e alguma literatura anglo-saxónica ocupam lugar proeminente. E isto apesar de se reconhecer que a ficção de Cardoso Pires é indissociável de uma atitude de solidariedade para com os humilhados e ofendidos, atitude elaborada sob o signo da exemplaridade proclamada na nota final a *O Hóspede de Job*.

Com *O Delfim*, aquelas tendências confirmaram-se e refinaram-se. Para mais, a história do marialva Tomás Manuel da Palma Bravo apareceu numa década, a dos anos 60, recheada de desafios e de dúvidas, de transformações e de repressões. Curiosamente, no mesmo ano d’*O Delfim*, foi publicado *Bolor*, de Augusto Abelaira, um relato tão singular, no plano propriamente narrativo, como sugestivo e

mesmo inquietante, no plano temático. Cabe dizer, entretanto, que em nenhuma daquelas obras comparecem expressamente (nem tal podia acontecer) os incidentes de um 1968 que, como muitas vezes aconteceu na nossa cultura, chegou a Portugal com atraso, pelos interstícios de uma máquina repressiva que, ainda assim, não conseguia silenciar tudo.

De qualquer forma, tanto *O Delfim*, como *Bolor* modelizam ficcionalmente uma inquietação e uma tensão social que haviam irrompido em vários lugares e modos, em 1968. Noutros termos: apesar de ainda pouco audível, é já desse mítico ano, com os seus discursos e com as suas ruturas, que nos falam Cardoso Pires e Abelaira, pela via de uma linguagem narrativa a vários títulos cronotópica. Como no romance de Cardoso Pires bem se percebe, a guerra colonial, a chaga da emigração, os estertores do salazarismo, os resquícios do marialvismo e do caciquismo eram modelados por uma visão pouco propensa ao esquematismo de análises maniqueístas; na sua linguagem narrativa emergiam o cruzamento de vozes, a desconstrução do tempo, episódicas contradições e a interação de discursos de diversa proveniência (o cinema, a publicidade, o jornalismo, o romance policial). Como se, para Cardoso Pires, fosse impossível encerrar a linguagem num amuralhado gueto estilístico. O próprio romanista falou disso, num texto já aqui mencionado, sublinhando como “a contradição engendra a verdade”, ao que acrescenta dispositivos vários (ubiquidades, anacronismos, argumentos absurdos, etc.) que evidenciam a prevalência da instância do contraditório.¹

3. O mesmo José Cardoso Pires que em 1968 publicou *O Delfim* escreveu em 1971:

¹ Cf. *E Agora, José?* 2.^a ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999, p. 146.

Lá vai o português, lá anda. Dobrado ao peso da História, carregando-a de facto, e que remédio – índias, naufrágios, cruzeiros de padrão (as mais pesadas). Labuta a côdea de sol-a-sol e já nem sabe se sonha ou se recorda. Mal nasce deixa de ser criança: fica logo com oito séculos.²

O que estas palavras traduzem, para além da circunstancial razão que as motivou (prefaciando o álbum de fotografia *Gente*, de Eduardo Gageiro), é uma atitude ética de empenhamento e de denúncia que supera a linguagem do compromisso, tal como ela fora entendida e praticada pelos neorrealistas. Ao mesmo tempo, aquele português que carrega “índias, naufrágios e cruzeiros de padrão”, esse que “mal nasce (...) fica logo com oito séculos”, anuncia uma entidade que domina a ficção portuguesa dos últimos 20 anos: a História. José Saramago veio a ser, com outros mais, o grande protagonista de uma opção temática que, todavia, no seu caso particular, é inseparável de reminiscências neorrealistas.

Entretanto, a História que encontramos representada por alguns dos nossos mais destacados ficcionistas do final do século XX não é a mesma (nem pelos mesmos motivos, como é óbvio) que o romantismo cultivara. Ela pode deslocar-se, como acontece no caso de Cardoso Pires, para o nosso tempo, visando eventos recentes, porventura mal conhecidos e carecendo da articulação com outros géneros, tanto ficcionais como não ficcionais: *Dinossauro Excelentíssimo* (1972) e sobretudo *Balada da Praia dos Cães* (1982) são dois testemunhos de propensão pós-modernista, confirmando trajetos relevantes da ficção portuguesa do fim do século.

Em *Dinossauro Excelentíssimo* sobrevém o regime da paródia, da representação alegórica e da biografia política (esta muito desvanecida, sob o filtro daquelas), em favor de um retrato caricatural do

² *E Agora*, José, ed. cit., p. 19.

ditador Salazar, conjugado com o discurso das artes plásticas. Com efeito, o vigor crítico da demolidora caricatura que Cardoso Pires leva a cabo não dispensa as ilustrações de João Abel Manta. Por sua vez, *Balada da Praia dos Cães* – romance que conheceu um considerável êxito de público – retoma, em conjugação com os protocolos da ficção, um crime político: o assassinato do capitão Almeida Santos pela polícia política de Salazar. Fá-lo, de novo, em conjugação com as estratégias discursivas próprias do relato policial, do relatório e mesmo, a espaços, do discurso de imprensa. O que daí resulta é a lenta, laboriosa e sempre relativizada reconstituição de um trajeto de vida e do seu final trágico, ao ritmo de uma indagação (a do inspetor Elias Santana) em busca de uma verdade sempre fugidia.

Aquilo que *Balada da Praia dos Cães* igualmente mostra, com o timbre de um talento literário na sua madura plenitude, é a capacidade de enunciação de registos discursivos muito variados, culminando uma obra que se diversifica pelo romance, pela crónica, pela alegoria, pelo conto, pelo ensaio e pelo teatro. Outros títulos, além dos anteriormente mencionados, para reiterar a pluralidade de géneros cultivados pelo escritor: a digressão ensaística *Cartilha do Marialva*, de 1960; *O Render dos Heróis* (1960) e *Corpo-Delito na Sala de Espelhos* (1980), traduzindo incursões de Cardoso Pires na linguagem do teatro; de novo o romance, em *Alexandra Alpha* (1987); a crónica de imprensa, nos textos de *A Cavallo no Diabo* (1994); o testemunho autobiográfico, num episódio doloroso relatado em *De Profundis, Valsa Lenta* (1997).

4. Os títulos, as tendências, as dominantes temáticas e a diversidade genológica que em José Cardoso Pires foram, até agora, evocados e brevemente analisados pretendem apenas abrir caminho para o que se segue, neste número da *Revista de Estudos Literários*: a publicação de um dossiê temático consagrado ao escritor. No conjunto de

artigos que o constituem, confirma-se, de várias formas e em diferentes abordagens, a legitimidade de uma permanência: a do magistral autor d'*O Delfim*, como figura central na literatura portuguesa do século XX.

Registe-se desde já e de forma muito sintética aquilo que se lerá nas várias colaborações insertas neste número da *Revista de Estudos Literários*. Os artigos apresentados trazem à tona alguns eixos de leitura que, inevitavelmente, conjugam-se ao analisar a obra cardoseana, nomeadamente: a presença de História, o diálogo da literatura com outros géneros textuais (sobretudo o teatro e o cinema), a paródia como procedimento e a noção de mito.

Em “Tudo é História: Cardoso Pires e a lente intrometida”, Maria de Fátima Marinho busca desvelar, em quatro atos, como a História é uma matéria-prima indispensável para a literatura de Cardoso Pires, desde a sua presença evidente por meio das referências a um passado histórico, até a uma interferência na própria tessitura do discurso e da construção das personagens. A análise atravessa uma vasta bibliografia do escritor e os vários géneros narrativos que explorou, dos textos dramáticos – como *O Render dos Heróis* (1960), às antologias de contos – como *O burro-em-pé* (1979), sem ignorar os decisivos romances – como a *Balada da Praia dos Cães* (1982).

Outro estudo que lê a obra do escritor de modo transversal é o artigo “Formas dramáticas de solidão: a responsabilidade heteronômica do realismo cardoseano”. Guilherme de Souza Lopes propõe a interpretação de três obras do escritor – designadamente *Jogos de Azar* (1963), *O Delfim* (1968) e *Balada da Praia dos Cães* (1982) – a partir da ideia da experiência de deriva – *outrar-se*, para usarmos o termo de Fernando Pessoa – confessada em *De Profundis, Valsa Lenta* (1997). O conflito entre alteridade e autoridade, por sua vez, seria essencial para a reelaboração de um modelo de realismo que

Cardoso Pires propõe, dissonante de certo conceito – talvez datado – de realismo (p. 78).

Na sequência de textos que destacam o carácter de rutura da literatura do autor, “*O Delfim*: a prodigiosa agonia de um mito” enceta uma série de artigos que versam exclusivamente sobre o incontornável romance de 1968 e que mais explicitamente reúne todos os eixos anteriormente referidos. Neste artigo, Teresa Cristina Cerdeira parte de uma bibliografia fundamental, como os ensaios de Maria Lúcia Lepecki, para avançar na leitura sobre os mitos postos em xeque n’*O Delfim*. Do poder, outrora inabalável, da família Palma Bravo à própria estrutura do romance policial e ao processo de enunciação, neste *romance de perdições* (p. 99), tudo se fragmenta e se oculta em meio à névoa da Lagoa da Gafeira.

Ainda sobre esta obra, o artigo “*O Delfim* de José Cardoso Pires ou a literatura como contraponto entre libertinos e marialvas” propõe uma nova leitura sobre a relação entre este romance e o ensaio *Cartilha do Marialva*, na sua versão de 1963. Se a personagem Tomás Manuel da Palma Bravo personifica expressamente o tipo do Marialva, Rui Sousa propõe interpretar a figura do Senhor Escritor como o seu contraponto, sob o signo da libertinagem e os valores de prazer e de pensamento crítico que a ela estão associados (p. 102).

O terceiro trabalho sobre *O Delfim* que se publica é “No palco das representações: o romance dramático e cinematográfico de *O Delfim*”. Michelle Dull Sampaio Beraldo Matter explora uma das dimensões mais privilegiadas nos estudos da obra cardoseana, notadamente a relação da literatura com o cinema e o teatro. Esta análise constrói-se, principalmente, através da análise de recursos discursivos que põem os holofotes no artifício da escrita, destacando o seu carácter metaficcional e obrigando o leitor a “ver as metáforas da subversão também nas opções estruturais do discurso” (p. 152), como também sugere o citado texto de Teresa Cerdeira.

Ao falar da relevância do texto dramático para a obra de José Cardoso Pires, parece devido lembrar também as peças que o autor escreveu. Em “*Corpo-delito na sala de espelhos: personagens (des) mascaradas*”, Ana Paula Arnaut dá continuidade aos vários diálogos entre literatura e história que são centrais no trato das obras de JCP pela via do teatro. A revisitação da peça, que traz para o palco a repressão durante o período ditatorial, parece desnudar um brutal crime que permanece impune após a revolução: o facto de os *Pides* nunca terem respondido adequadamente pelos crimes cometidos. O que talvez passe ao lado para o leitor/ espetador que se concentre demasiado apenas no que está em cena é mostrado pelo espelho: “das palavras de Cardoso Pires ressalta a necessidade de chamar a atenção para o facto de os *Pides* – enquanto corpo de repressão – serem, de facto, o crime, assim se tornando os réus que o processo criminal da peça julga” (p. 178).

Sobre as promessas incumpridas da revolução, lemos também “Assassinar de alegria: o 25 de Abril de *Alexandra Alpha*”. Numa análise que conjuga tendências previamente apontadas em outros textos de Cardoso Pires, Eugenio Lucotti desenha uma genealogia da desilusão que o romance encena. Neles, a circularidade impera, especialmente, como repetição irrefletida de noções de cultura e de identidade que impedem uma revolução que se constitua como superação de certo passado. Assim como Arnaut, Lucotti problematiza a incapacidade coletiva de lidar com certas responsabilidades históricas (p. 186), o que levaria ao não processamento de um trauma social e historicamente partilhado.

A revolução, por sua vez, assumirá outra face no artigo “*Jogos de azer*: um caminho à libertinagem e um passo revolucionário”. No texto de Lucas Pessin, o tema da libertinagem retorna, sobretudo, como elaboração filosófica de uma postura de insubordinação (p. 216) e tal insubordinação, por sua vez, seria o gérmen de uma ati-

tude revolucionária. Com efeito, a libertinagem, na análise de Pessin, é verificada na insubmissão das personagens mulheres de três contos de *Jogos de Açar*. Talvez seja possível deduzir que a estrada que levou à construção da Alexandra Alpha, contemplada no artigo anterior, já vinha sendo pavimentada por outras personagens cardoseanas há mais tempo.

Um eixo temático que ainda não havia sido referido – embora perpassasse várias das obras mencionadas – é o da paródia. Se Linda Hutcheon vê o procedimento paródico como um dos mais relevantes para a literatura do século XX, pelo seu potencial como recriação inventiva de estruturas tradicionais e como ferramenta crítica³, essa conceptualização parece muito adequada à literatura de José Cardoso Pires *lato sensu*. Sua expressão mais patente seria, naturalmente, o *Dinossauro Excelentíssimo* (1972). Sobre ele discorrem dois artigos.

Em “*Dinossauro Excelentíssimo* e a paródia ao Estado Novo”, Margarida Simões busca explorar as várias esferas parodiadas por essa fábula, a começar pelo próprio género narrativo. Somam-se igualmente as paródias aos eventos históricos narrados, à linguagem como representação de vários grupos sociais, e – evidentemente – à personagem de Salazar, figurada de modo caricatural. Enquanto fábula, por sua vez, deixaria o aviso: “o próprio escritor reescreveu *Dinossauro Excelentíssimo* duas vezes, logo, contou esta fábula três vezes aos leitores, deixando bem claro que a H/história e a estória se repetem” (p. 258).

É precisamente sobre as diferentes versões de *Dinossauro Excelentíssimo* que disserta o artigo seguinte, “As metamorfoses editoriais de *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires”. O estudo de Eduarda Barata dedica-se ao confronto de duas edições da obra, a

³ Cf. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

de 1972 e a de 1979, numa perspectiva comparatista em que se verificam mudanças categorizadas em três tipos. Este cotejamento permite observar a correlação entre o contexto da publicação e a estrutura do texto; ou ainda, a história de uma história: o *Dinossauro* antes e depois do 25 de abril.

O último artigo que compõe a secção temática é “Lisboa salva pela Arte. Sobre *Lisboa – Livro de Bordo*, de José Cardoso Pires, e *A Cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão”. Esta análise acrescenta um passo à dimensão mítico-histórica que elaboramos até então para pensar num “discurso mítico-histórico-artístico” (p. 290) através de uma hermenêutica que contemple duas grandes obras da literatura portuguesa e que também compreenda as artes visuais. O trabalho de Orlando Grossegeesse busca ressaltar o aspeto de registo quase fotográfico de uma Lisboa que gradualmente deixa de existir, às custas de “*branding* turístico e políticas urbanísticas” (p. 290), tema ainda tão pertinente no ano em que se edita este número da *Revista de Estudos Literários*.

Na secção de arquivo, também dedicada a José Cardoso Pires, fazem-se publicar três materiais. O primeiro é o ensaio “*E agora, João?* Diálogos entre José Cardoso Pires e João Cabral de Melo Neto”, no qual Rafaela Cardeal revela a influência cabralina na produção do escritor português através de uma perspectiva documental, como a análise de correspondências, registos bibliográficos e jornalísticos, além dos inevitáveis relatórios da Polícia Internacional e de Defesa do Estado.

O segundo ensaio é, de certo modo, uma introdução ao texto que virá a seguir. Em “O filme que poderia ter sido: o inédito guião cinematográfico d’*O Delfim*”, Gabriella Campos Mendes busca esclarecer como este material do espólio de José Cardoso Pires previa uma adaptação para o seu romance seminal que em muito difere da adaptação que efetivamente se concretizou, com o argumento de Vasco

Pulido Valente e realização de Fernando Lopes. Além disso, esta análise procura demonstrar como o guião do filme conteria possíveis respostas para questões que emergem do livro, ao mesmo tempo em que criaria outras perguntas ao tomar o guião como um novo texto.

Por fim, encerramos o dossiê temático com um texto do próprio José Cardoso Pires. É com alegria que trazemos, no presente número da *Revista de Estudos Literários*, um original do autor. Registamos o nosso agradecimento à Ana Cardoso Pires pela autorização em divulgar tal documento inédito. Este material é uma prova de que muito da obra de José Cardoso Pires ainda está por estudar e de que muito ainda há de se escrever até o próximo centenário.

Carlos Reis

<https://orcid.org/0000-0001-6492-3486>

Gabriella Campos Mendes

<https://orcid.org/0000-0003-1871-1743>

SECÇÃO TEMÁTICA

JOSÉ CARDOSO PIRES

— MITO, HISTÓRIA, PARÓDIA

TUDO É HISTÓRIA: CARDOSO PIRES E A LENTE INTROMETIDA

EVERYTHING IS HISTORY: CARDOSO PIRES AND THE INTRUSIVE LENS

Maria de Fátima Marinho

CITCEM/ Universidade do Porto

fmarinho@letras.up.pt

<https://orcid.org/0000-0002-0680-0573>

ABSTRACT

In this short study, we will try to establish a typology that recognises how Cardoso Pires uses history, past and present, and how it interferes with the narrative, conditioning it explicitly. We have divided the study into four parts, which aim to account for this discursive subtlety: historical theatre? / Satire of the past in Alice mode; present history, intrusive, conditioning the discourse; detective story with history in the background; history glimpsed through an augmentative lens. He is not the author of novels or historical plays as such. However, history is very present in all his works, an intrusive history, which is there, which intrudes on discourses, makes them vulnerable and puts pressure on the characters, without them realising how much they are indebted to the environment and external circumstances that surround them.

Keywords: Cardoso Pires, History, theatre, novel, unstable characters

RESUMO

Neste pequeno estudo, iremos tentar estabelecer uma tipologia que dê conta do modo como Cardoso Pires se serve da História, passada e presente, e como ela interfere com o desenrolar narrativo, condicionando-o mais ou menos explicitamente.

Dividimos o estudo em quatro partes, que pretendem dar conta dessa subtilidade discursiva: teatro histórico? / sátira do passado em modo de Alice; história

presente, intrusiva, condicionadora do discurso; policial com a história ao fundo; história vislumbrada com uma lente aumentativa. Ele não é autor de romances ou de peças históricas propriamente ditas. No entanto, a História está bem presente em todas as suas obras, uma história intrusiva, que está lá, que se intromete nos discursos, os torna vulneráveis e pressiona as personagens, sem elas se aperceberem do quanto são devedoras do meio e das circunstâncias externas que as rodeiam.

Palavras-chave: Cardoso Pires, História, teatro, romance, personagens instáveis

INTRODUÇÃO

As relações entre a literatura e a História sempre se pautaram por uma ambiguidade que se vale de máscaras sucessivas que escondem e descobrem as afinidades que as unem e as diferenças que as separam. Já antes do século XIX e, apesar de não haver ainda consciência da distância entre passado e presente, faltando o sentido de anacronismo fundamental (Burke, 1969: 1), que existe entre as mentalidades e as atitudes de seres pertencentes a épocas diferentes, havia a tentação de recriar o passado ou o período a que reportava a ação. Vários são os exemplos (Marinho, 2005: 43-63) que poderemos encontrar e facilmente compreenderemos o enviesamento do discurso na maioria dos casos, pretendendo enaltecer ou denegrir determinados factos. Será, contudo, no início de oitocentos, depois das convulsões provocadas pela Revolução Francesa e pela política expansionista de Napoleão, que, um pouco por toda a Europa, os intelectuais sentiram a necessidade de legitimar nações que se viam ameaçadas na sua integridade e no seu prestígio (Marinho, 1999). A inegável moda do romance ou do drama históricos, as tentativas de reconstituição de um passado, nem sempre inquestionavelmente verdadeiro ou, até, verosímil, teve consequências pedagógicas e sociais. O público leitor do início do século XIX provinha de uma burguesia rapidamente emancipada,

com crescente poder económico, mas com um défice assinalável de cultura. Os salões literários de setecentos, bem como os outeiros conventuais, não tiveram eco nessa população que granjeou um bem-estar financeiro, que não foi acompanhado por igual aumento de conhecimentos ou de interesse por uma herança imaterial não imediatamente visível ou com mais-valias facilmente detetadas. Os intelectuais preocuparam-se, então, em ensinar, sem incorrerem no risco de parecer demasiado didáticos ou de se limitarem a narrar os factos neutra e objetivamente. Se considerarmos que é também nesta altura que se assiste ao aparecimento de uma história científica, isto é, de uma história que se apoia em documentos, e não em lendas e credences, parece que o terreno será favorável para uma literatura, traduzida em romances e em peças de teatro que irão reconstituir momentos significativos do passado, dourando-os com uma história amorosa que atrairá a atenção do leitor e lhe despertará o interesse. Seriam assim atingidos dois objetivos: ensinar a História, que lá está em adereços exteriores como topografias de cidades, vestuários ou hábitos gastronómicos, e narrar um enredo amoroso, que pouco terá que ver com a época recuada em que se movimentam as personagens. Será a falha de Herculano, Garrett, Camilo e muitos outros.

Este género (ou subgénero) terá, teoricamente, de obedecer a determinadas regras, que foram sendo compiladas por vários estudiosos (Marinho, 1999: 11-14) e que pressupõem a existência de uma distância histórica suficiente (40-60 anos, duas gerações) e a definição rigorosa de *topoi* da data e do lugar, para não deixar margem a quaisquer dúvidas. Qualquer leitor de romances históricos oitocentistas sabe destas condicionantes e permanece numa zona de conforto, que o deixa tranquilo e com o seu horizonte de expectativas preenchido e apaziguado. Não deve haver lugar a sobressaltos ou a estranhezas que só o século XX irá explorar, deslocando, transgressiva e subversivamente, as pacíficas coordenadas oitocentistas para patamares que

destroem os saberes adquiridos acriticamente e provenientes de leituras de textos produzidos, na sua grande maioria, por actantes dos discursos de poder, numa visão maniqueísta de um mundo a preto a branco.

E não faltam exemplos de textos que são descentrados em relação a qualquer imagem ou conceito tradicional. Podemos enumerar, entre outros, autores como Saramago, Agustina Bessa-Luís, Mário Cláudio ou Helder Macedo. Não é aqui o momento de analisar os seus romances, mas aceitemos que eles revolucionam as certezas históricas e propõem leituras desconcertantes, destruidoras de crenças adquiridas, mas epistemologicamente muito criativas.

Se nos cingirmos agora à obra de José Cardoso Pires, objeto primeiro do nosso estudo, e se quisermos analisar a sua relação com a História, teremos de abdicar da maior parte dos conceitos enunciados. Como veremos, a sua relação com a História assume diversos cambiantes, que analisaremos em várias das suas obras e que nos obriga a reequacionar definições esgotadas. É o próprio Cardos Pires quem, a propósito de uma pergunta de Artur Portela (numa entrevista a ele concedida), responde:

— *Há uma vertente de romance histórico, em sentido lato, em algumas das suas ficções. Como na Balada da Praia dos Cães...*

— Sim, em sentido lato, há uma vertente histórica na *Balada* e, a meu ver, ainda mais acentuada na peça *O Render dos Heróis*. Mas, tomando a sua referência à *Balada*, o que eu procurei a todo o custo nesse livro foi não o aproximar nem de longe do romance histórico. Tudo menos isso. (Pires, 1991: 54-55)

Oportunamente, analisaremos as relações da obra citada com a História e como esta se intromete no fazer narrativo, sem, de forma alguma, se tratar de um romance histórico, na aceção consagrada.

O autor tem consciência dessa inevitabilidade quando escreve «História, mundo existencial, discurso, tudo se configura na definição de uma identidade, quer a gente queira quer não» (Pires, 1991: 50). E a identidade revela-se fundamental para a construção de um enredo que deixa pontas soltas, que convoca personagens indecisas, problemáticas, que escondem e desvendam os atos, atitudes e motivações. Será esta História, por vezes, passada, por vezes, presente, intrometendo-se no quotidiano das personagens, que vamos descobrir na obra de Cardoso Pires, compreendendo que ela se revela de formas diferentes, que marcam o modo como se insere num discurso que dela não consegue prescindir:

A História é como os sonhos para Freud. Reconstrói-se depois de vivida em tempo e em lugar definidos. O diagnóstico duma experiência coletiva utiliza cadastros e referências que, na análise do fenómeno ultrapassado, são as chaves que mais exemplarmente sublinham as relações da atualidade. Quer isto dizer que em todo o levantamento científico do passado existe o presente histórico a presidir, e que todo o juízo definitivo é potencialmente um passo de revisão. (Pires, 1976: 50)

Será com base nesta espécie de definição que iremos tentar estabelecer uma tipologia que dê conta do modo como o autor se serve da História, passada e presente, e como ela interfere com o desenrolar narrativo, condicionando-o mais ou menos explicitamente. Para um estudo pormenorizado da obra de Cardoso Pires, remetemos para os ensaios de Maria Lúcia Lepecki (1977) e Petar Petrov (2000).

Dividimos o estudo em quatro partes, que pretendem dar conta dessa subtilidade discursiva: teatro histórico? / sátira do passado em modo de Alice; história presente, intrusiva, condicionadora do discurso; policial com a história ao fundo; história vislumbrada com uma lente aumentativa.

1. TEATRO HISTÓRICO? / SÁTIRA DO PASSADO EM MODO DE ALICE

De um ponto de vista simplista, *O Render dos Heróis* (1960) poderia ser considerado teatro histórico, no sentido comum: o episódio apresentado reporta-se à revolta da Maria da Fonte em meados de oitocentos. Aliás, as precisões apostas no final (Pires, 1978: 254) servem para criar a veracidade desejada. No entanto, a ausência no início do *topos* da data (apesar de referências explícitas ao longo do texto, em didascálias: «Segunda parte que se prolonga até aos fins de maio de mesmo ano de 1846», Pires, 1978: 99; «Terceira parte que termina aproximadamente em 22, 23 de Agosto deste mesmo ano de 1846», Pires, 1978: 165), havendo apenas indicações vagas, «Na noite de quinze para dezasseis de Abril um povo dos confins do Alto Minho (...)» (Pires, 1978: 11) ou «Primeira parte que se passa entre 28 e 30 de abril (...)» (Pires 1978: 15), impedem uma precisão que o teatro histórico *stricto sensu* exigia. Claro que as didascálias presentes no início das partes seguintes, bem como as referências concretas à Maria da Fonte, inimiga dos Cabrais, permitem situar, sem dúvida, a cena no tempo e lugar desejados. Ao longo da obra surgem vários elementos que, ao descreverem a revolta, fazem sobressair aspetos que poderão servir de ligações ao presente do autor, como era também comum nos romances e dramas históricos de oitocentos. É visível na peça a importância das mulheres («O mulherado chegava e sobrava. Só os berros deitavam tudo abaixo. Eram morras aos senhores dons Cabrais, morras à Rainha (...)», Pires, 1978: 34) e do povo («Este povo anda desvairado», Pires, 1978: 171-172), tal como alusões concretas aos Cabrais, a Saldanha e a um falso D. Miguel (facto verídico à época). As divisões familiares, patentes na discórdia entre Maria Ricarda, apaixonada por um liberal, e o pai, defensor das forças conservadoras, as referências aos guerrilheiros, à maçonaria, às armas artesanais e às deserções, dão o tom de veracidade histórica, indispensável neste tipo de textos.

A consciência, porém, de que «A História [se] faz em Lisboa» (Pires, 1978: 60) e de que os heróis são voláteis e todos os dias mudam, leva a um ceticismo, que facilmente, poderá tender para o grotesco, criando um efeito de distanciação, devedor das técnicas de Brecht, que ajudará a favorecer o espírito crítico do espectador, impedindo-o de criar uma identificação primária com os atores/personagens, bem como a relativização do conceito de herói: «É isto ser herói?» (Pires, 1978: 220), interroga-se o falso cego.

O grotesco, de que falámos no parágrafo anterior, e que é explicitamente referido no «Final», «Apoteose Grotesca» (Pires, 1978: 231), vem sendo indiciado ao longo do texto, através de vários detalhes que chamam a atenção desde o início. Nomes de soldados como Sargentanas e Matamundos, o cego, que afinal não é cego, o tom chocarreiro e bufão («Dê vinho à tropa enquanto os heróis não chegam. (...) E a história todos os dias muda de heróis.», Pires, 1978: 61; «Vivam os barões a quinze por cento!», Pires 1978: 63) e, no Final, as vozes off e os letrados, que ajudam a criar o tal efeito de distanciação de Brecht, impedindo a identificação plena com a plateia.

Será que a designação de teatro histórico é totalmente correta? Não nos parece. Há vários elementos que chocam com os ingredientes tradicionais, que fazem perigar a seriedade pretendida numa reconstituição de intenções assumidamente didáticas. *O Render dos Heróis* não pretende ensinar, antes despertar o espírito crítico do espectador que se depara com episódios facilmente reconhecíveis, mas que ultrapassam a sua dimensão estritamente histórica para, através do tom irreverente e grotesco, apontar para outras dimensões mais próximas do presente, onde se reconhecem os aspetos mascarados da repressão e da injustiça.

Muito diferente, mas ainda na linha de uma pretensa reconstituição histórica, embora com uma distância temporal inferior ao comumente aceite, destaca-se *Dinossauro Excelentíssimo* (1972),

«libelo alegórico contra o despotismo, o obscurantismo e a violência de um poder insidioso e onnipresente», como o caracteriza Carlos Reis, no prefácio à edição de 2016 (Reis, 2016: 12). Este livro é uma sátira, sob a aparência de uma fábula contada a uma criança, a Ritinha, que, tal como Alice, na obra de Lewis, é convidada a penetrar num mundo alternativo, de onde será difícil sair. O tom aparentemente didático («Toma nota, Ritinha», Pires 2016: 34; «Mas há processos menos simples e muito mais eficazes, se há», Pires, 2016: 61; «Fui claro, Ritinha?», Pires, 2016: 111; «mas lê o resto, que já vais ver onde quero chegar.», Pires, 2016: 125), aliado ao código popular e a uma ironia mordaz e certa, fazem deste texto um modelo de discurso irónico. Os pactos assumidos por Cardoso Pires acentuam o carácter satírico e a definição de uma figura como Salazar que tem características caricaturais que lhe retiram qualquer dignidade e o reduzem a um títere, protagonista de uma história, cujos ingredientes parecem resumir-se a um episódio no Reino dos Mexilhões. Aliás, o uso de designações de animais (dinossauro, mexilhões) inscreve-se na tradição das fábulas, tal como acontecerá em *A República dos Corvos*, e aponta para um universo onírico (tal como o de Alice, em *Alice's Adventures in Wonderland*), mas altamente significativo.

Frases como «E um belo dia...» (Pires, 2016: 29) ou as profecias da madrinha, que o adivinha «um perfeito missionário» (Pires, 2016: 27), ao contrário do padre que lhe vaticina um futuro nas Leis, assemelham-se ao *incipit* tradicional de perfeito equilíbrio e aos ditames emanados de fadas madrinhas em contos populares como *A Bela Adormecida*, que vêm quebrar esse equilíbrio tão digno de um *locus amoenus*.

A ironia presente desde o início, bem visível na paródia das praças universitárias e na receção aos caloiros, continua na teimosia de Salazar em ir de burro para a cidade dos doutores e nos acontecimentos que terão lugar a seguir. A invasão dos Dê-erres (facilmente

identificáveis como Drs) significa ainda esse ambiente claustrofóbico e atávico:

Eram os guerreiros do interior, filhos de montanhese, que avançavam, friamente treinados pelos mestres da cidade dos doutores. Tinham cercado primeiro a capital, mascarados de juízes, mangas-de-alpaca, meninos de coro e curadores dos pobres; infiltraram-se nas secretarias, ocupavam pontos estratégicos – e às duas por três, a eles, a eles, que é uma pressa, caíram em cima dos mexilhões, brandindo canudos de bacharéis. (Pires, 2016: 48 e 51)

A aclamação como Imperador decorre de uma análise sarcástica da atuação do dinossauro (isto é, de Salazar) na Universidade:

Sem perder tempo o pequeno aldeão atirou-se aos livros para aprender a tal maneira de pensar e de fazer frases que o havia de tornar célebre entre os doutores. Seria uma língua difícil a dele, mas muito útil porque só a entenderiam os mestres e os defuntos – o quanto basta. Estudou, queimou as pestanas, amareleceu. (...)

Era muito provável que andasse ali génio de primeiríssima.

De modo que foi chamado para imperador. (Pires, 2016: 42)

A ironia presente em toda a passagem, significando a nível de estrutura profunda a paródia aos discursos e à linguagem de Salazar, revela-se no valor ou sentido que é dado às palavras e na arte de as «torturar». Há até uma passagem que se intitula «A CÂMARA DE TORTURAR PALAVRAS» (Pires, 2016: 61-62), «onde verbos e substantivos, cedilhas e restante população dos dicionários sofreriam tratamentos em último grau» (Pires, 2016: 61). A censura, aqui representada, e mais adiante, implicada na palavra «ORDEM!» (Pires, 2016: 99) está subjacente a todo o discurso, a que, aliás, as ilustrações de João Abel

Manta, conferem uma visualização interdependente do discurso, sempre escondido com a capa de uma história alegórica, que joga com a figura de um dinossauro, cuja construção se serve de todos os mitos que presidem à representação de Salazar: pobreza, origem humilde, trabalhador incansável, sem contacto com a população («Poucos, raríssimos cidadãos podiam entrar na torrezinha modesta onde ele se tinha fechado a sete chaves, todas de segredo e cada qual com o seu nome», Pires, 2016: 77).

Com o lema de «Saber & Autoridade» (Pires, 2016: 24), se decreta que «o riso seria a máscara do desdém, o falar a capa dos ignorantes e a alegria o fumo da inconsciência» (Pires 2016: 51), fazendo-se a apologia da pobreza, da mediania, bem patente em algumas canções aclamadas pelo regime como «Uma Casa Portuguesa», cantada por Amália Rodrigues.

Valendo-se desta sátira alegórica, Cardoso Pires fala da História, de Salazar, desdobra os mitos que se construíram à volta da sua figura e acentua as características da solidão voluntária (dele e do país), dos discursos propositadamente insignificantes.

As referências a Goa e à sua tomada pela União Indiana é bem significativa da dupla leitura que percorre toda a obra: o material histórico e a sua ocultação através de máscaras sucessivas cuja leitura se torna clara e inequívoca:

Foi assim: enfeitados pela malvada cobiça, os ditos bárbaros desembarcaram na ilha com zagaias peçonhentas, urros e dentadas e não deixaram pedra sobre pedra. Conquistaram-na à bruta e sem mais aquelas. Apanhados de surpresa, os dê-erres pularam como mil diabos mas os invasores, insensíveis por natureza, instalaram-se com armas, bagagens e religião (?) e Deus te salve, bela ilha, que te escapaste para nunca mais. (Pires, 2016: 70)

Salazar prescinde dos homens e «voltou-se ato contínuo para a História» (Pires, 2016: 90), ostentando a sua opção por uma multidão artificial, trazida do interior com o único intuito de aplaudir. A simbólica queda do ditador está, mais uma vez, condicionada por estratégias de camuflagem e de preservação eterna: «Em todo o caso, por medo ou por dedicação os conselheiros resolveram que a imagem final não seria a do Dinossauro ermitão mas a do Imperador conforme a estátua.» (Pires, 2016: 103). E surge a técnica do espelho, o espelho que devolve a imagem enganadora, que substitui a degradação física: «espelhos especiais que corrigiam a imagem do Doutor Dinossauro, representando-o em imperador novo e de acordo com o modelo oficial.» (Pires, 2016: 105). É o espelho que reflete a eterna juventude, espelho que se aproxima perigosamente do conto popular ao evocar indiretamente, parodiando-a, a questão posta pela madrastra no conto *Branca de Neve*:

ESPELHO, FIEL ESPELHO, ONDE É QUE NESTE
REINO HOVE ALGUÉM QUE DESAFIASSE O
TEMPO COMO EU?

JAMAIS, SENHOR, JAMAIS, A VIDA REGRADA,
O SABER E A PALAVRA TORNAM O HOMEM IMORTAL.
(Pires, 2016: 105).

Imortalidade fingida, fabricada, instaurando a confusão entre o homem e a estátua, efígie eterna, que se autodestrói: «Foi nesse momento que, pavor dos pavores, a estátua se inclinou para ele, quase gentilmente, num segredo, a lenta oscilação de um centímetro, dois centímetros, e depois de uma hesitação, desabou-lhe em cima.» (Pires, 2016: 114).

Ficará a máscara do espelho, da estátua. A máscara mortuária, jamais ressuscitada.

Muito diferentes, as duas obras estudadas remetem para passados (mais ou menos próximos), que, tal como já acontecia nos romances de oitocentos, contêm recados para o presente. O *Dinossauro Excelentíssimo* é um caso exemplar de recriação do passado (em 1972, ainda muito próximo), transfigurando-o numa sátira impecável sobre uma figura pública, imediatamente identificada: até temos os *topoi* da data e lugar, mesmo se dispersos no desenrolar discursivo.

2. HISTÓRIA PRESENTE, INTRUSIVA, CONDICIONADORA DO DISCURSO

«A História exerce um enorme peso sobre nós» (Pires, 1987: 130), diz uma das personagens de *Alexandra Alpha*. Nas obras agora estudadas, *O Anjo Acorado* (1958), *O Hóspede de Job* (1963), *Corpo-Delito na sala de espelhos* (1980) e *Alexandra Alpha* (1987), lidamos com o presente histórico das personagens, que é *grosso modo* também o da escrita. A história intromete-se, condiciona a atuação das personagens, mas estas mantêm-se, de certa forma com intervenções indiretas, alheias, por vezes, aos pressupostos em jogo, tal como os monges da epígrafe de *O Anjo Acorado*, que, estando a cidade sitiada, eles «continuavam em discussão acesa sobre qual seria o sexo dos anjos...» (Pires, 1980b: 71).

Fixada a data (abril de 1957), encontramos, neste romance três grupos que contracenarão e que darão azo a todo o desenrolar discursivo: os ocupantes de um carro (uma rapariga e um homem um pouco mais velho, da mocidade de 45); um miúdo do povo que lhes tenta vender uma renda feita pela irmã; um velho que caça um perdigoto, que contrasta com o mero que o homem apanha na pesca submarina. Será o confronto entre estes três grupos que definirá a sociedade em que se desenrolam os factos.

O casal, ocupante do carro, pertence a uma burguesia despreocupada e tem dificuldade em entender o mundo do miúdo e do velho. A insistência da criança na venda da renda e o desinteresse do casal, que lhe dá uma moeda, mas não quer o produto, mostram as inequívocas desigualdades e o ambiente existente. Guida (a jovem) espera enquanto o companheiro foi fazer pesca submarina e o início do capítulo com a adversativa, «Mas agora o homem andava por baixo das vagas, no ventre do mar.» (Pires, 1980b: 119), marca uma certa distância, afastamento, entre ele e a jovem, criando ainda uma outra rutura (para além das já existentes entre o casal, o miúdo das rendas e o velho), esta agora entre os dois ocupantes do carro, o que será ainda indício da classe social a que ambos pertencem e de um certo desinteresse mútuo. Assim como o miúdo tenta vender a renda confeccionada pela irmã, um velho tenta apanhar um perdigoto, que lhe serviria de refeição. O perdigoto contrasta com o mero, tal como o proprietário do carro contrasta com o velho. Este, depois de capturado o perdigoto, vende-o aos ocupantes do carro; Guida liberta-o e o velho volta a apanhá-lo para o comer. A discrepância de interesses acentua a diferença social, tal como no caso da renda, que a irmã do miúdo se esforça por acabar e que eles desprezam, arrancando sem a levar:

Entrara de rompante na aldeia. A meio da rua saltou-lhes o garoto dessa tarde, a acenar com o embrulho da renda. Nem afrouxaram. Da janela, a Ernestina [a irmã], e da porta, a mãe, ambas viram o pequeno espalmar-se por inteiro contra a parede para não ficar esmagado. (...)

Dentro de casa, encostada ao rolo de bilros, Ernestina apertava a renda nos dedos. Chorava em silêncio. (Pires, 1980b: 184-185)

A indiferença, as distâncias emotivas e psicológicas sublinham o abismo social e refletem a História coeva, o jogo entre as classes, as gerações, plasmados na figura do anjo estático, preso, «à espera

da revelação» (Pires, 1980b: 104), torturado, impotente. E o homem observa Guida, esse anjo, que ele sente não ter redenção. Ele apenas «Via sons, se assim se pode dizer, saindo duma imagem torturada. (...) Guida falava, falava, falava.» (Pires, 1980b: 156). Desilusão (política, sentimental), solidão, medo («O medo é o ópio do povo...», Pires, 1980b: 127), incertezas, indecisões, retratos de estratos sociais bem identificados:

No automóvel, a caminho de Lisboa:

“Que faz você amanhã?”

“Não sei. E você?!”

O carro mordida a estrada, aos uivos nas curvas.

(Pires 1980b: 185)

De cariz um pouco diferente, em *O Hóspede de Job* (1963), Cardoso Pires assume que ele deve ser lido

apesar das sucessivas correções que lhe fui introduzindo até agora uma “história de proveito e exemplo” – um romance, no sentido tradicional do termo, destinado unicamente a ilustrar uma lenda, uma moral ou um clima humano, para lá de qualquer imediatismo de tempo e de lugar histórico. (Pires, 1974: 195)

Esta afirmação do próprio autor legitima a leitura que propomos de um enredo em que se movimentam soldados, trabalhadores sazonais ou garotos que brincam com detritos de pólvora. Verifica-se também um clima de repressão e de censura, atualizado na prisão de Floripes, uma rapariga que participara numa manifestação. Apesar de este fundo histórico ser mais intrusivo do que o de *O Anjo Ancorado*, onde o ambiente e os diálogos fazem pressupor essa História velada, quase escondida, neste romance é mais direta a presença

de certos detalhes, que apontam inegavelmente para um momento histórico preciso. A recorrência da presença dos soldados, uma das personagens até tem um filho na tropa, uma manifestação e respetiva consequência, prisões políticas, inscrições como *US Go Home* (Pires, 1974: 178), contribuem para criar esse tal ambiente onde a História se intromete:

Na véspera, as mulheres tinham marchado sobre a Vila e, todas em coro, apresentaram-se na Câmara. Pediam pão para casa, trabalho para os maridos.

“Temos política”, disseram os escriturários à boca pequena. E o sargento Leandro, da G.N.R., caçou a mais nova dos Sotas e trancou-se com ela no posto: “Ora conta, mocinha. Que maluqueira deu agora nos de Cimadas?” (Pires, 1974: 25)

A focalização dos aldeãos acentua o cenário pretendido: sem nunca fazer uma descrição pormenorizada, o narrador deixa entrever o que seria pressentido pelos habitantes da aldeia, obrigando-os a depreender acontecimentos pelos indícios que lhes são fornecidos: «Tudo chega até eles com uma clareza terrível. Leem os sons, decifram os passos como um livro aberto.» (Pires, 1974: 30) De igual modo, a atividade das crianças, ao retirarem restos de pólvora de granadas, presentifica a pobreza circundante, as circunstâncias de penúria e carência. O acidente que vitima João Portela, que andava à caça com Aníbal (o tal que tem o filho soldado), que resulta na amputação de uma perna, reflete também esse meio social pleno de impotência e de resignação. A solução encontrada para combater a deficiência permanente, venda de folhetos em feiras, corresponde à ausência de perspectivas no apoio à doença e à política repressiva e insuficiente do governo.

Muito curiosa é a peça de teatro *Corpo-delito na sala de Espelhos* (1980), com um prefácio de Eduardo Lourenço, onde este acentua a

existência de espelhos sem reflexo, «*um mundo para quem o ritual das aparências era uma questão de vida ou de morte.*» (Lourenço, 1980a: XI), para além da existência da PIDE, «*lugar superlativo de uma representação que pertence à essência da realidade social*» (Lourenço, 1980a: X).

Escrita já depois da revolução de abril de 1974, prevê-se uma interação entre os atores e o público, criando um ambiente que apela a uma certa carnavalização do tema e do seu tratamento. Passada numa secção da Pide, destaca-se o tom neutro, banal, quotidiano nas conversas dos funcionários, incluindo sessões na sala de tortura. Há frequentemente um tom chocarreiro, que leva à carnavalização e à paródia: «Conferências, circunferências, altas maquinações, etcetera e tal...» (Pires, 1980a: 36). A ironia surge em muitas passagens, como na cerimónia de condecoração de Sigla e a didascália reforça esse carácter estranho que destrói a seriedade do tema: «Palmas. O Embaixador, embora sem saber a que ponto se referem os aplausos, agradece.» (Pires, 1980a: 68). A língua dos pps usada por vários funcionários, numa espécie de código paródico («A-pa-cho-po que-pe não-pão», Pires, 1980a: 84) acentua a artificialidade das situações e representa a História estabelecida, declamada sem emoção, como algo imutável e dificilmente destruído. A homenagem fúnebre referida é mais um exemplo desse tom descritivo sem qualquer juízo:

Central da PIDE.

Câmara mortuária improvisada; velada ao corpo do Chefe de Brigada.

Sentada junto da urna, vestido negro, mantilha, rosto de cal, Tralálá reza o terço. De vez em quando levanta-se para contemplar, teatralmente comovida, o morto.

Um pouco afastado, o Fotógrafo acabou de redigir o anúncio necrológico, rodeado de Agentes A e B. (Pires, 1980a: 148)

A teatralização evidente, reforçada pelo advérbio «teatralmente», remete para os tais espelhos sem reflexo de que fala Eduardo Lourenço. Espelhos *contra natura*, que escapam à sua tradicional funcionalidade. Qual será então a importância destes espelhos que se autodestroem numa intencionalidade alucinante?

E se fossem espelhos deformados, e nós sem sabermos? Já pensaste? Espelhos deformados para melhorar, não daqueles que torcem as pessoas. Perfeitamente possível, não julgues que não. Ninguém nos garante que não estejam deformados de propósito, para não iludirem ao contrário...para esconderem o lado monstro. Já pensaste?
(Pires, 1980a: 48).

É nessa contradição que se assiste à Revolução de abril e a um discurso que se contrapõe ao do Estado Novo, várias vezes referido, mesmo se com a neutralidade que o seu aniquilamento pressupõe: «E uma demonstração inolvidável de fé e de patriotismo esta que estamos a viver – aqui, na Praça do Império, donde outrora partiram soldados e navegadores que regaram com o seu sangue as terras por cristianizar.» (Pires, 1980a: 49)

Depois da Revolução, tudo muda e nada muda ao nível das conversas dos funcionários: a mesma banalidade, o mesmo desinteresse, a mesma descentralidade essencial. Esta peça é percorrida pela História, condiciona as personagens, ainda que elas a vislumbrem através de lentes translúcidas, desfocadas e tendenciosas. O título indicia já essa categoria estranha, essa desadequação entre o «corpo-delito», significando uma transgressão e a «sala dos espelhos», espelhos que nada deixam transparecer, que apenas deformam as personagens, a linguagem, os sentimentos, os factos por mais extremos que sejam.

Finalmente, nesta secção estudaremos *Alexandra Alpha* (1987), romance que narra a evolução de certas personagens lisboetas

(e alentejanas), que, de alguma forma, representam tipos ou estereótipos sociais. De tal forma, a mitificação da heroína ameaça transformar-se no real, que em *A República dos Corvos*, no conto «Lulu», o autor escreve: «Duma vez por todas: a nebulosa Rua do Bisonte que eu contei no romance de Alexandra Alpha não se chamava assim e se calhar nunca existiu.» (Pires 1088: 73) e em *Lisboa: Livro de Bordo*, por duas vezes é referida a personagem Sebastião Opus Night (Pires, 1998: 38 e 78), protagonista do citado romance.

O título é desde logo indiciador da personagem e do seu local de trabalho, a empresa Alpha Linn. Esta conjugação condiciona a personagem que só se libertará desse vínculo no final da obra. As atestações de veracidade presentes em vários pontos do romance concorrem para criar o efeito de real tão caro a alguns romancistas, que tratam de temas históricos. Logo antes de começar o romance, é dada uma ficha biográfica da protagonista e ao longo da obra são referidos os papéis e as gravações que ela teria deixado.

Há uma espécie de introdução, explicando um episódio da vida de Alexandra no Rio de Janeiro, onde o seu amante teria sido morto e, em consequência disso, ela adotaria o filho daquele com uma mulher presa por tráfico de droga. A partir daqui todas as cenas se passam em Lisboa, nos anos 60, num meio de esquerda, onde ela e os amigos circulam: Sophia, Maria, Sebastião, Miguel, Nuno, Faquir. Cada um destes amigos tem papéis determinados, que vão evoluindo ao longo da trama e que são também condicionados pela atuação de Alexandra. Paralelamente aos amigos, há a família, numa herdade em Beja, família de direita, tendo o pai combatido em Espanha pelas forças franquistas. O núcleo familiar é composto pela mãe, um tio, um primo gay e fetichista e a empregada. Entre dois mundos, Alexandra vai estruturando o seu quotidiano, onde pairam as forças políticas, significadas por certos acontecimentos marcantes: a apreensão do navio Santa Maria, a visita de Paulo VI a Fátima e o assalto ao Banco

de Portugal. A propaganda salazarista, o estribilho «Angola é nossa», a referência à censura percorrem o romance e estruturam o universo em que se movem Alexandra e os núcleos (amigos e familiares) que a rodeiam.

A presença da Pide («a Pide é que tinha o cutelo para essas burocracias e outras malignidades», Pires, 1987: 92), a polícia na Universidade, o aborto clandestino da namorada de Beto, patrocinado por Alexandra, a referência à União Nacional e aos legionários no funeral do pai desta, bem como a alusão à censura e ao medo (atualizado na recusa em assinar um texto a favor da libertação de uma personagem) são outros tantos elementos que se destinam a caracterizar o Portugal da década de 60. País onde as prostitutas podem dizer impunemente, «“Não posso com pretos. Arrepugnam-me, que hei-de eu fazer?”» (Pires, 1987: 95) e onde se branqueia a colonização portuguesa (como é o caso do Sri-Lanka):

Era bom que ela, Alexandra, não esquecesse que Colombo, antes de ser Colombo, já era a Taprobana de Camões. “Em política as loucuras e as chacinas são acidentes de percurso”, disse ele, “o que conta é o que a colonização deixou de bom. (Pires, 1987: 177-178)

Neste ambiente, onde Alexandra, de estatuto sempre ambíguo, se movimenta, aparecem os mais diversos tipos sociais que ilustram o ambiente e convocam a História, destinada a dar conta desse mundo onde a cultura se vai escondendo por detrás de máscaras mais ou menos transparentes. Camões é convocado na expressão «Tão certa secretária» (Pires, 1987: 225), Ruy Belo contracenava com algumas das personagens, e há referências a Carlos de Oliveira, Alves Redol, Aquilino Ribeiro e outros, de modo a estabelecer o nível cultural das personagens que estão em jogo nesse cenário onde vai eclodir a revolução de abril. A queda de Salazar («Alexandra acordou com o tele-

fone a dizer-lhe que o Salazar acabava de cair duma cadeira e estava a bater a bota numa casa de saúde.», Pires, 1987: 100) e correspondente morte, começam a alterar o horizonte histórico presente. A ironia que se revela em muitos detalhes é, aliás, aqui, evidente:

Durante dez meses bem contados, o cadáver do excelentíssimo esperneara numa cama, em debate com o Criador sobre a oportunidade ou não de lhe entregar a alma sem mais delongas e deixar o país aos perdulários. (Pires 1987: 169)

A frase transcrita faz lembrar passagens de *Dinossauro Excelentíssimo* e da sátira e ironia que constituem o cerne dessa obra.

A euforia correspondente ao fim da ditadura, «Liberdade, Liberdade, gritava-se em todas as bocas» (Pires, 1987: 340), saldar-se-á pela alusão aos graffiti, pela ironia, pela designação Thomaz Presidente, pelas referências, nem sempre elogiosas, a Spínola e, até, pela focalização de sinal inverso, contra a revolução, liderada pela família da herdade de Beja:

O que os preocupava era o insulto do televisor, os comícios, ocupações de terras, reforma agrária, e por outro lado o tormento dos honrados que àquela hora sofriam no exílio as perseguições e a ingratidão da pátria (...). (Pires, 1987: 366)

Alexandra move-se entre estes dois mundos (manda Beto estudar na Escócia até decidir o que fazer), continua na empresa Alpha Linn, quando esta é tomada pelos trabalhadores, mas acaba por mudar para outra empresa. Um certo desencanto, representado na frase «a desmemória era a esclerose das revoluções» (Pires, 1987: 442) acentua-se com o desenlace trágico, indiciado por alguns detalhes nas páginas anteriores: o acidente, a morte de Alexandra, o fim.

Romance onde a História está indubitavelmente presente, condicionadora da vida e da atuação das personagens, História intrusiva, garante de uma realidade contemporânea e das incertezas, angústias e desilusões de uma sociedade marcada pela ambiguidade e o desconcerto.

3. POLICIAL COM A HISTÓRIA AO FUNDO

O romance policial começa a ter uma importância significativa a partir de meados do século XIX e atinge o apogeu já em novecentos com os romances de Agatha Christie, George Simenon ou Earl Stanley Gardner (Cf. François, 2021 e Marinho, 2024). Nos últimos anos, assiste-se a uma viragem na conceção de polícia/detetive e na construção das tramas. Esta mudança de paradigma resulta numa humanização do inspetor/polícia, que será bem visível em *Balada da Praia dos Cães*, como teremos ocasião de referir, o que condicionará a pesquisa e o resultado. Nesta divisão, abordaremos dois romances, *O Delfim* (1968) e *Balada da Praia dos Cães* (1982).

Na primeira obra citada, não há sequer qualquer detetive, polícia ou inspetor e a história está como pano de fundo, sem grandes referências diretas. Contudo, há a morte da protagonista, Maria das Mercês, nunca resolvida e a morte do criado, Domingos, também de resolução duvidosa. Ao contrário dos textos anteriores, a História intui-se por pequenos detalhes e é sobretudo a realidade da aldeia, o discurso machista e a névoa que encobre os crimes, contados por muitas vozes, numa polifonia difícil de estabelecer, que acentua o caráter social e politicamente situado num tempo de ditadura e obscurantismo. A definição que Cardoso Pires dá de libertino («O libertino é o enamorado de si próprio», Pires, 1976: 57) e a reflexão que faz sobre a condição feminina ajustam-se à realidade vivida em *O Delfim*. A caracterização do protagonista masculino, designando-o como «infante» contém desde logo o indício da sua condição:

infante, delfim, o eleito, o senhor, com um «marialvismo inconsciente» (Pires, 1976: 180), pleno de marcadores de machismo, com um «exibicionismo machista como adorno e prestígio da estabilidade patriarcal» (Pires, 1976: 196). Será bem nesta linha que o discurso de Tomás Palma Bravo sobre a mulher denuncia esses preconceitos, fruto do ambiente e da História do momento: a mulher que não tem filhos, educada para estar em casa, sem qualquer veleidade intelectual. «Para a cabra e para a mulher, corda curta é o que se quer.» (Pires, 1975: 111).

Neste ambiente, opressivo, desafiador da verdade, porque escondido, muitas vezes referido, mas nunca desvendado, num acumular de versões, que ajudam a perturbar o entendimento e a descoberta, os crimes: as mortes da esposa de Tomás Manuel e do criado. Estes crimes, nunca verdadeiramente desvendados, contados por várias personagens, revelam uma realidade social e política: o domínio de Tomás Manuel, senhor da casa das terras e da povoação, guardado por cães e por um criado que a estes se assemelha, na subserviência e na castração: é maneta. Todo o ambiente concorre para sublinhar essa realidade, desde a saída da Missa, às conversas sobre caça e as mulheres.

Diferente, porque muito mais consentâneo com o policial, com investigação formal e tudo, é *Balada da Praia dos Cães* (1982). A atestação de veracidade, afirmada e recusada, «*Todos são personagens literárias, isto é, dissertadas de figuras reais*» (Pires, 1982: 256), a par de modos de sublinhar a autenticidade dos relatos, dados pelo uso de discursos entre parêntesis retos e curvos, que supostamente seriam transcrições dos autos verídicos, concorrem para criar esse efeito de real tão pretendido. Os oficiais encarregados da investigação, Elias e Otero, nada têm do tradicional detetive, excêntrico, que descobre rapidamente todos os crimes, eles assemelham-se mais às

personagens do brasileiro Rubem Fonseca ou dos policiais/detetives dos atuais romances nórdicos.

A obra começa com a descoberta do cadáver de um desconhecido, que, aos poucos, irá ganhando forma e se descobre ser um major fugido de uma penitenciária onde cumpria pena por delito político. Paralelamente, apresentam-se os seus amigos e/ou cúmplices: um arquiteto, um cabo e uma rapariga, Mena, filha de um homem da situação. O narrador começa por utilizar uma focalização externa, o que faz aumentar a indecisão e o interesse do mistério. A investigação vai decorrendo, Elias e Otero apresentam as fragilidades próprias da profissão e do estatuto social.

A descoberta de que a vítima seria um preso político vem levantar várias hipóteses (como o assassinio político), modificando o caminho da procura e fazendo ligações muito evidentes ao contexto político da época, à História intrusiva na vida das personagens.

A obra toda rodará à volta deste assassinato, com a PJ e a Pide, com desconfianças mútuas e ameaças diretas. A perda da Índia portuguesa, noticiada na rádio, os textos antissalazaristas, a obsessão pelos retratos de Salazar nas repartições públicas, tudo contribuirá para adensar esse clima, por vezes burlesco, a tender para a carnavalização (tal como sucede em outras obras de Cardoso Pires). É a ironia, a paródia de textos literários, a máscara que caracteriza esse discurso que a História pressupõe como ator de determinada época e lugar:

Que está cada vez mais mula-de-enterro, o Diário de Notícias. Cada vez mais correio de mortos. Já não é só, a página das cruces, missas do sétimo dia, Agência Magno e etecetera, é a VELADA AO SOLDADO DESCONHECIDO, Mosteiro da Batalha, é A REVOLTA NA ÍNDIA. Naufrágio de Goa, eterna saudade, é o PRESIDENTE THOMAZ, outro morto. (Pires, 1982: 99)

Idêntica função têm as paródias de textos literários, «Albuquerque, Terribil» (Pires, 1982: 148), clara paródia dos dois últimos versos da estrofe 14 do I Canto de *Os Lusíadas*, ou «aquela Madalena que depois de morta foi santinha» (Pires 1982: 201), tal como Inês «Que depois de ser morta foy Rainha» (estrofe 118 do Canto III) ou, finalmente «onde a terra acaba e o mar começa» (Pires, 1982: 204), inspirada no 3.º verso da estrofe 20 do Canto III. Igualmente, «Vai alta a lua na mansão da Judite» (Pires, 1982: 198) convoca o poema *O Noivado do Sepulcro* de Soares de Passos, «Vai alta a lua! na mansão da morte» (Passos, 1983: 27).

Que funcionalidade terão estas reminiscências escondidas, com significados alterados, banalizados?

Parece-nos que à banalização dos polícias, da investigação e do crime (que culmina com a confissão dos amigos, que explicam a necessidade de eliminar o Major), corresponderá essa apropriação de máscaras literárias facilmente reconhecíveis, mas cujo carácter nobre ou elevado foi destruído.

A História está lá, os Apêndices comprovam-no, como se fazia repetidamente no romance histórico romântico. Está lá, mas não é talvez o mais importante. É o pano de fundo de uma investigação policial, que se desenrola por avanços e recuos, com polícias comuns, sem traços distintivos, num ambiente marcado pela repressão política e pelas desconfianças derivadas de atuações dúbias, como a do advogado Gama e Sá.

4. HISTÓRIA VISLUMBRADA COM UMA LENTE AUMENTATIVA
Finalmente, faremos referência a três antologias de contos, onde se pode verificar a intromissão da História, embora de modo indireto, por simples frases ou factos. Antes de mais, gostaríamos de chamar a atenção para a 3.^a edição de *Histórias de Amor*, que mantém em sombreado os cortes feitos pela censura na edição de 1952. A maior parte

dos cortes reportam-se a conteúdos sensuais/sexuais que fariam perigar a moral pública.

Em «Romance com Data» (Pires, 2008: 141-161), há a referência à prisão de uma mulher; no conto «A Semente Cresce Oculta», *Jogos de Açar* (149-160), também se refere a prisão de um homem e a atuação da Pide; em «Carta a Garcia» (*Jogos de Açar*, 11-30), é a guerra e o desemprego; por fim, em «Estrada 43» (*Jogos de Açar*, 125-138), deparamos com os acidentes de trabalho e a falta de condições laborais.

Por último, queria apenas referir o conto «Celeste & Lâlinha – Por cima de toda a folha», inserido em *O Burro-em-Pé* (121-175). Neste texto, há uma alegoria da história portuguesa, atualizada em frases como «Um português nunca tem medo» (Pires, 1979: 142) e na carnavalização da guerra, ridicularizada ao longo do texto. O traço mais interessante, porém, é a existência de uma boneca preta, a Lâlinha, que Celeste idolatra. Por ser preta, a boneca é mal vista, impedida de entrar nas brincadeiras. Celeste agarra-se a ela como a um talismã e só a avó a entende. Uma boneca loira, que a mãe lhe compra, não pode competir com a outra. A discriminação, bem visível em todo o texto, terá como contraponto a fala de uma personagem («Na América um preto pode ser rico, pobre, o que quiser.» (Pires, 1979: 172) e Celeste, quando vê a boneca definitivamente destruída, acaba por atirá-la ao Tejo, onde ela passa «torres e faróis, e mosteiros e padrões, e navegadores de bronze, heróis de pedra, memórias.» (Pires 1979: 175).

Embora de modo indireto, é ainda a História que lá está, com os preconceitos, o racismo, o atavismo.

CONCLUSÃO

Este estudo, necessariamente lacunar e imperfeito, tentou dar a medida da inserção da História na obra de Cardoso Pires. Ele não é autor de romances ou peças históricas propriamente ditas, como

julgámos ter demonstrado. No entanto, a História está bem presente em todas as suas obras, uma história intrusiva, que está lá, que se intromete nos discursos, os torna vulneráveis e pressiona as personagens, sem elas se aperceberem do quanto são devedoras do meio e das circunstâncias externas que as rodeiam.

REFERÊNCIAS

- Burke, Peter (1969). *The Renaissance Sense of the Past*. London: Edward Arnold.
- Camões, Luís de (2023). *Os Lusíadas*. Edição Crítica da *princeps* de Rita Marnoto. Genève: Centre International d'Études Portugaises. 2 Vols. [1572].
- Carroll, Lewis (2000). *Alice's Adventures in Wonderland*. A Book Virtual Digital Edition [1865].
- Demange, Camille (1967). *Brecht*. Paris : Seghers. Théâtre de Tous les Temps.
- François, Marion (2021). «Le Détective, un Excentrique très Exposé». *Les Nouveaux Avatars du Roman Policier*. Dir. de Moez Lahmédi e Kamel Feki (pp. 267-282). Paris : Classiques Garnier.
- Lepecki, Maria Lúcia (1977). *José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes Editores.
- Lourenço, Eduardo (1980). “Espelho sem Reflexo”, in José Cardoso Pires (1980a). *Corpo-delito na sala de espelhos*. Prefácio de Eduardo Lourenço (pp. VII-XIII). Lisboa: Moraes Editores.
- Marinho, Maria de Fátima (1999). *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- (2005). *Um Poço sem Fundo – Novas Reflexões sobre Literatura e História*. Porto: Campo das Letras.
- (2024). “O Romance Policial de Rubem Fonseca”, in Arnaldo Saraiva e Francisco Topa (Orgs.). *Cinquenta Anos de Literatura Brasileira na FLUP* (pp. 23-31). Porto: CITCEM.
- Passos, Soares de (1983). *Poesias*. Lisboa: Vega [1855].

- Petrov, Petar (2000). *O Realismo na Obra de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Lisboa: Difel.
- Pires, José Cardoso (1974). *O Hóspede de Job*. Lisboa: Círculo de Leitores [1963].
- (1975). *O Delfim*. Lisboa: Moraes Editores [1968].
- (1976). *Cartilha do Marialva*. Lisboa: Moraes Editores [1960].
- (1978). *O Render dos Heróis*. Lisboa: Moraes Editores [1960].
- (1979). *O burro-em-pé*. Lisboa: Moraes Editores.
- (1980a). *Corpo-delito na sala de espelhos*. Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Moraes Editores.
- (1980b). *O Anjo Acorado*. Prefácio de Mário Dionísio. Lisboa: Círculo de Leitores [1958].
- (1982). *Balada da Praia dos Cães*. Lisboa: O Jornal.
- (1987). *Alexandra Alpha*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (1988). *A República dos Corvos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (1991). *Cardoso Pires por Cardoso Pires*. Entrevista conduzida por Artur Portela. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (1998). *Lisboa: Livro de bordo – vozes, olhares, memorações*. Lisboa: Expo98/Publicações Dom Quixote [1997].
- (2003). *Jogos de Açar*. Lisboa: Círculo de Leitores [1963].
- (2008). *Histórias de Amor*. Lisboa: Edições Nelson de Matos [1952].
- (2016). *Dinossauro Excelentíssimo*. Ilustrações de João Abel Manta. Prefácio de Carlos Reis. Lisboa: Leya/Livros RTP [1972].
- REIS, Carlos (2016). Prefácio, in José Cardoso Pires, *Dinossauro Excelentíssimo*. Ilustrações de João Abel Manta (pp. 7-13). Lisboa: Leya/Livros RTP [1972].

FORMAS DRAMÁTICAS DE SOLIDÃO: A RESPONSABILIDADE HETERONÔMICA DO REALISMO CARDOSEANO

DRAMATIC FORMS OF SOLITUDE: THE HETERONOMOUS
RESPONSIBILITY OF CARDOSO PIRES' REALISM

Guilherme de Souza Lopes

Universidade Estadual de Campinas,

g234269@dac.unicamp.br

<https://orcid.org/0000-0003-0904-4264>

ABSTRACT

This article draws on elements from José Cardoso Pires's *De Profundis, Valsa Lenta* (1997), particularly the tension established between the act of writing the author's personal account and the experience of the drift of a *self* that becomes *other*, as well as the social and cultural consequences Pires reflects upon regarding this experience. From this singular moment, it derives formulations of Cardoso Pires's prose found in other works by the author, such as *Jogos de Açar* (1963), *O Delfim* (1968), and *Balada da Praia dos Cães* (1982). The hypothesis presented is that by staging the singular and collective experience of drift, Cardoso Pires's fiction develops ways of responding not only to his generation of writers but also to the problematizing discourse of Realism, which underpins both adherence and surplus to neo-realism and Portuguese Surrealism. More broadly, Cardoso Pires' prose operates within the realist tradition, unsettling it from within by reintroducing some of its central dilemmas: the complicating inclusion of figures of alterity, the negotiation of the sovereignty of authorship with its heteronomous character and the problem of literary responsibility.

Keywords: José Cardoso Pires, realism, memory, alterity

RESUMO

O artigo parte de elementos localizados na obra *De Profundis, Valsa Lenta* (1997), de José Cardoso Pires, em especial, da tensão estabelecida entre o momento de escrita do relato pessoal do autor e a experiência da deriva de um *eu* que se torna *outro*, bem como das consequências sociais e culturais refletidas por Pires a respeito dessa experiência, para retirar desse momento singular formulações da prosa cardoseana em consonância com outras obras do autor, como *Jogos de Azar* (1963), *O Delfim* (1968) e *Balada da Praia dos Cães* (1982). A hipótese apresentada é a de que, ao colocar em cena a experiência singular e coletiva de deriva, a ficção de Cardoso Pires elabora modos de responder não apenas à sua geração de escritores, mas também ao discurso problematizador do realismo, incidente e excedente na adesão tanto ao neorrealismo, quanto ao surrealismo português. De maneira mais ampla, a prosa cardoseana incide no interior da tradição realista, irritando-a de dentro, ao recolocar em jogo alguns de seus principais dilemas: a inclusão complicadora de figuras da alteridade, a negociação da soberania da autoria com seu caráter heteronômico e o problema da responsabilidade do literário.

Palavras-chave: José Cardoso Pires, realismo, memória, alteridade

1.

Passados quase trinta anos de sua publicação, o que parece causar renovado interesse em *De Profundis, valsa lenta* (1997) corresponde ao princípio limite e ao ponto de partida do projeto desse texto de difícil classificação na trajetória de José Cardoso Pires, no qual estaria implicado o desejo de conjugar o testemunho de uma experiência radical de dessubjetivação em primeira pessoa e um comprometimento ensaístico que se situe a partir de uma figura do *eu*; ou ainda, que procure incluir no terreno complicador da relação, retroativamente, um *eu* agente da escrita e sua própria experiência de deriva. O que surpreende é o modo como *De Profundis...*, ao se realizar, estabelece um comentário coerente com grande parte de sua obra, que remonta a algumas das principais reflexões de sua ficção e do

estatuto de sua autoria, cujas implicações respondem aos debates geracionais e culturais de certa literatura portuguesa da segunda metade do século XX e, em especial, a respeito da situação e da destinação da prosa realista, ou do sentido de *realismo*, interpelação decisiva para o pensamento de sua obra.

No prefácio escrito para a primeira edição de *De Profundis...*, João Lobo Antunes (1997: 04) aproxima a natureza contingente do acidente vascular cerebral que acomete José Cardoso Pires, bem como a contingência de sua recuperação assustadoramente bem-sucedida, do processo algo imponderável de criação artística:

Como V. conta, algures entre a terra e o céu, alguém estaria então a reconstruir o cérebro do seu personagem, quem sabe se ao som do “Quarteto das Dissonâncias”, o K 465 de Mozart. [...] Talvez não saiba o que sobre esta obra admirável escreveu Maynard Solomon, em biografia recente do compositor: “aqui [...], Mozart simula o próprio processo da criação, mostrando-nos os elementos do caos e a sua conversão em forma [...] a transição da escuridão para a luz, do mundo subterrâneo para a superfície [...]”. (Cardoso Pires, 1997 [1998]: 18-19)

A figuração musical, como se vê desde o título da obra, é oportuna em fazer comunicar a “valsa lenta” do processo de refazimento da memória com a dramatização subterrânea *De Profundis*, formulação sálmica de um profundo clamor que emerge, de forma tão misteriosa quanto o caos da criação sinfônica, como um retorno à forma da razão, que possibilita a escrita dessa estranha experiência *a posteriori*. Não seria casual reconhecer no motivo do acaso, embarcado na “sorte” e no “azar” do “acidente”, uma ideia forte de *acontecimento* que não diz respeito apenas à dimensão estendida do *fato vascular*, mas também a uma experiência que se dá no interior desse mesmo fato, cujo testemunho explicita uma relação de similitude com as

dificuldades do processo de escrita e de criação, ou, de forma mais ampla, com o acontecimento autoral, não exclusivo de uma experiência literária, ainda que ali assuma posição central. Essa aproximação parece incidir na descrição da experiência de desidentificação do nome “José Cardoso Pires”, que inaugura o relato:

Silêncio brusco. Eu e a chávena debaixo dos meus olhos.

De repente viro-me para a minha mulher:

“Como é que tu te chamas?”

Pausa.

“Eu? Edite.”

Nova pausa.

“E tu?”

“Parece que é Cardoso Pires”, respondi então.

(Cardoso Pires, 1997 [1998]: 23)

A partir desse momento, o estranhamento com o próprio nome, em especial com o nome próprio – “[...] a circunstância de ter respondido à Edite com o apelido e não com o meu primeiro nome [...] é outro indício do distanciamento provocado pelo golpe de azar que me destituirá de memória e de passado” (Cardoso Pires, 1997 [1998]: 25-26) – institui um corte pronominal que separa o intervalo da crise como uma terceira pessoa, um *ele* estranho e exterior ao *eu* perdido que ainda retornará e de cujo retorno depende a possibilidade de seu testemunho. “José” torna-se menos um nome para *outro* do que a inscrição de um mal-estar, inclusive em sua materialidade acústica:

(...) mas era um nome que andava a monte repetido e desfigurado nos ficheiros da terapia da fala um nome a acenar-me a acenar-me José José José numa espécie de provocação à distância José que nome tão feio considerava eu. (Cardoso Pires, 1997 [1998]: 46)

Ou uma inscrição a nomear o mal-estar que é haver um *outro*. Não se trata, apenas, do incômodo de ter se tornado desconhecido para si mesmo em decorrência do sofrimento traumático de perda, ainda que relances comportassem um traço mínimo de sua identidade. Tais elementos guiam a escrita que constitui *De Profundis...*, mas há algo de outra ordem no modo problemático como o incidente torna sensível uma experiência de radicalidade heteronômica.

Dito de outra maneira, a tentativa de recriação desse período assombrado pelas memórias de dessubjetivação assume a forma de uma alteridade que ilumina a relação prévia de tensão existente no ato de um sujeito reconhecer em si um *outro*, exterior e diferido, a quem não compreende ou controla plenamente, isto é, com quem não estabelece uma relação salvaguardada de soberania e de autonomia. O espaço esvaziado do sujeito torna perceptível o caráter exterior e suplementar da memória como *outro* com quem negociamos o sentido – sobre o que nos cerca e sobre nós mesmos – e a partir do qual inscrevemos as marcas de nossa identidade, multiplicação que já se torna, por assim dizer, um “terceiro”. O estranhamento em relação à assinatura “José” inscreve-se especialmente na passagem em que o autor retoma o arquivo de testes de escrita durante sua interação e encontra um “desfiar de caracteres cuneiformes traçados a desdém que ele nem se deve ter dado ao trabalho de olhar”, “caligrafia enlouquecida” em que “só nas últimas provas é que a assinatura tem alguma aproximação com a que me era verdadeira; nas outras mostra-se cerrada, apenas o J se mantém reconhecível. O J de José” (Cardoso Pires, 1997 [1998]: 39). A assinatura conjuga uma série de traços pouco distintivos que correspondem a um espectro de variação de onde o autor procura se situar, ainda nos casos menos legíveis, por meio daquilo que resta da assinatura: o J como partícula mínima, “a letra menos espontânea” que acentua, no jogo das fixações e das diferenças, o rastro de um *outro* em desvio.

Desconstruir o nome “José”, exibir a dificuldade de sua integridade, confere implicações dilemáticas ao desafio da escrita, de se escrever como um *outro*. O problema, em alguma medida, parece encontrar formulação na reiteração drummondiana “E agora, José?”, que, para além de estar presente como epígrafe no segundo capítulo do livro, assume certo protagonismo citacional na obra de Cardoso Pires, a exemplo do título homônimo de sua reunião de ensaios, publicada originalmente em 1977, ou mesmo em seu curto e produtivo texto, também de difícil classificação e já de alguma forma precedente de *De Profundis...*, “Fumar ao espelho” (Cardoso Pires, 1991: 89-94). Nesse caso, a cena dada é justamente a da duplicação do escritor, que dialoga consigo de frente para sua imagem refletida e ali estabelece um discurso que se encena no entrelugar do solilóquio e do monólogo, onde dizer para si e para um outro corresponde a um trânsito situacional multiplicado pela escrita: “Somos três agora. (Sempre fomos, tu é que não reparaste: dois que se olham e um terceiro que os escreve, olhando-se)” (Cardoso Pires, 1991: 93).

O tom da conversa é o de rememoração e de balanço sobre a própria vida (“Aos cinquenta anos dei por mim a fumar ao espelho e a perguntar *E agora, José.*”), e a indagação, ao mesmo tempo retórica, pessimista, mas também confrontadora e reflexiva insere uma hesitação duvidosa, que não deixa de rimar com a “desolação prolongada” feita dos acúmulos dessa existência, repleta de mortes e adiamentos: “Aqui e ali vão-se levantando farrapos do muito que em nós se adiou e do muito que em nós se morreu, e nalguns casos podemos até distinguir o traço de liberdade que abrimos com os nossos livros nessa desolação prolongada” (Cardoso Pires, 1991: 89-90). O espelho parece conferir ao diálogo uma experiência de superfície, permitindo ver, na imediatez da imagem que projeta, o devir do momento – “Por trás, em fundo, tem-se um cenário do presente imediato (a porta do quarto, um cabide vazio) mas esse presente, logo à segunda fumaça já

é passado (a porta desfez-se, o cabide voou)” (Cardoso Pires, 1991: 89) – e, simultaneamente, ao refletir as “manchas fósseis, gretadas” do rosto, “ver para trás olhando de frente”, visibilizando o acúmulo de tudo aquilo que conforma “José” no tráfico instável do presente e na gravidade de sua memória.

O apego ao passado está associado ao entendimento ético de compromisso com a rememoração do horror – e aqui a evocação ao regime salazarista é evidente: “Revê exemplos, concita mortos porque [...] ‘quem esquece o passado arrisca-se a vivê-lo outra vez’ [...].” (Cardoso Pires, 1991: 91) – e, portanto, ao reconhecimento de uma memória coletiva e cultural de cujo acesso depende a possibilidade de inscrever sentido ao *outro* que é ser “José”. Em *De Profundis...*, invertendo em algum nível a lógica do título, a dimensão psicológica também cede lugar a uma “valsa lenta” de si com seu *outro*, em que a experiência da rememoração da deriva é lançada à superfície por meio de pistas, papéis, documentos, descrições e sensações, isto é, em uma mesma cadeia *fenomenológica* como modo de experienciar as aporias do sentido da identidade. No entanto, há também na “valsa” o reconhecimento da externalização da alteridade na coletividade da memória e no sentido da História, sobretudo ao autor reconhecer em seu *outro* a perda de sensibilidade empática no campo das relações pelo fato da desmemória não o ter simplesmente isolado da “realidade objectiva” (Cardoso Pires, 1997 [1998]: 43), mas ter-lhe retirado um determinado posicionamento no interior do “framework de experiências e de valores”, isto é, ter-lhe destituído da “tradição da comunicação que praticamos com a sociedade e com a nossa memória cultural” (Cardoso Pires, 1997 [1998]: 43).

A reflexão a respeito da quase perda de *si* passa pela quase perda de um lugar em uma comunidade de afetos que, de maneira ao mesmo tempo conjunta e individual, como sujeitos e como assujeitados, estabelece uma relação de agência e de sobredeterminação com

os sentidos da História, referente ao modo como nos escrevemos no interior desse sentido. Está nessa dificultosa relação entre a soberania do sujeito autor/narrador e a matéria coletiva da memória uma das questões decisivas da prosa cardoseana, a qual será reformulada de diversas maneiras no decorrer de sua trajetória. Há coerência, portanto, no relato ensaístico de *De Profundis...* remeter sutilmente a um inventário investigativo, estratégia de ficção tão comumente empregada por Cardoso Pires, ainda que a reconstituição das provas desse crime accidental diga mais sobre um modo amplo de entendimento da ética de escrita às voltas com as aporias de sua relação com o sentido e de sua responsabilidade para com a História, o que aproxima sua realização das dificuldades e das estratégias de destinação do *realismo*.

2.

Sob o perigo de fazer economia dessa mesma recepção, parece possível reconhecer na própria trajetória de Cardoso Pires – comumente descrita como inicialmente aproximada, mas já tensionada, com o neorrealismo português, passando pelo que Maria Lúcia Lepecki (1977) compreende como a sofisticação universalizante de um realismo dialético atento às condições históricas e produtivas portuguesas; posteriormente, ao aproveitamento cético das diferentes matérias e materiais discursivos para elaboração de uma ficção que reencena a relatividade do acontecimento e, por fim, a experiências com a possibilidade da dicção fabular ou de uma abertura pós-modernista – um percurso que encena a variação tonal da relação que a literatura portuguesa passa a entreter com os pressupostos de seu lugar histórico e com a gravidade de sua tarefa.

Carlos Reis (2004) retoma o ensaio “Lá vai o português” (1971) de Cardoso Pires, no qual o autor ironiza o peso da história lusitana, cujo resultado é o de que a criança portuguesa recém-nascida

“fica logo com oito séculos” (Cardoso Pires, 1977: 19). Reis identifica na formulação ao mesmo tempo um anúncio da História (essa “entidade que domina a ficção portuguesa dos últimos 20 anos”), e a aposta numa “atitude ética de empenhamento e denúncia que tende a compensar a superação da linguagem do compromisso, tal como fora entendida e praticada pelos neorrealistas” (Reis, 2004: 23). Cardoso Pires costuma, de fato, figurar como um dos nomes centrais de sua geração a apostar numa outra direção para o realismo português, o que significa se relacionar com o que há de problemático em uma determinada situação cultural do realismo. Os valores e o sentido mais preciso dessa “outra direção” cardoseana, contudo, não são simples de serem decodificados, ou mesmo sintetizados, dada a possibilidade de que haja, inclusive, muitos realismos em Cardoso Pires (Petrov, 2003). Essa complexificação de sentido parece se dar, ao meu ver, pela relação igualmente complexa que a obra do autor estabelece tanto com as questões discursivas de sua época quanto, de maneira mais geral, com as heranças da tradição cultural e histórica.

A questão parece produtiva porquanto o momento comumente entendido como “ponto de viragem” na obra cardoseana funciona, por vezes, como localização crítica coincidente com transformações mais amplas da historiografia literária portuguesa, ideia presente na leitura de Ana Paula Arnaut (2002: 79) de que *O Delfim* “verdadeiramente inicia os novos rumos ficcionais, os da ficção portuguesa pós-modernista, norteados pelos ventos que, por terras norte-americanas, se faziam já sentir desde o final da Segunda Grande Guerra”. O pioneirismo “pós-moderno” também aparece mais nuançado e estrategicamente antecipado no discurso crítico, sem significar divisão total com o programa neorrealista, como argumenta Marlize Vaz Bridi:

O que parece se poder depreender de tal observação sobre Cardoso Pires é que os traços da modernidade e da pós-modernidade aparecem imbricados no espaço da cultura portuguesa, daquele momento, por absoluta necessidade de dar conta da situação histórica particular por que passavam: uma linha de força colocava os intelectuais, em geral, e os escritores, em especial, em sintonia com as transformações estéticas que mais tarde seriam identificadas como pertencentes à pós-modernidade; outra força os costurava firmemente às contradições que a realidade os obrigava a enfrentar ainda no universo de valores da modernidade. (Bridi, 2005: 78)

A hipótese da convivência ou da *dívida* do pós-modernismo português para com o neorrealismo não apenas inscreve sobre Cardoso Pires a dimensão contraditória cara ao argumento de Bridi a propósito das manifestações pós-modernistas na periferia da modernidade europeia, mas também acentua a possibilidade não pacificada de sobrevivência do próprio neorrealismo. Voltando às conhecidas manifestações de Mário Dionísio (1986: 92-93) sobre o heroísmo da primeira geração neorrealista, movida pela vontade de objetivar a condição social portuguesa “em versos, em romances, em contos capazes de acordarem um país inteiro”, já está lá a resposta crítica à “tanta gente [que] assegura [o neorrealismo] ter nascido por decreto de não sei que forças tenebrosas, insensíveis aos valores estéticos” (Dionísio, 1986: 92-93). Resposta acentuada por Alexandre Pinheiro Torres em *O movimento neorrealista em Portugal em sua primeira fase* (1977): a despeito do título do volume – uma declarada imposição editorial (Torres, 1977: 10) – o autor recusa uma delimitação evidente de fases do neorrealismo em favor do entendimento de que, afora um processo de aprofundamento contínuo, a fase adulta do movimento “não se fez à custa de quaisquer pressupostos ideológicos [...] nem se fez sequer à custa de uma identidade *estética* totalmente

nova, nem até de menor *intenção* polêmica ou doutrinária” (Torres, 1977: 11). Assim, a continuidade do projeto neorrealista pressuporia, segundo essa posição, inclusive no caso de Cardoso Pires, um desenvolvimento não contraditório que manteria uma relação de urgência com a responsabilidade comum da classe artística portuguesa.

Em suma, os impasses geracionais que estão intimamente ligados ao sentido interpretativo da obra cardoseana passam pelo sentido dado ao movimento de decisão do autor diante de uma dupla necessidade de responsabilização: pela parte da *ficção* inquirida ao projeto do neorrealismo e pela urgência solicitada pelo *real* histórico-cultural compartilhado por todos. Ainda que imbricada, a dupla injunção manifesta-se a partir de um cálculo difícil de cuja solução depende estrategicamente reconhecer o entrelugar dilemático dessa tomada de decisão, a ser dramatizada diversas vezes na obra do autor e no discurso crítico sobre sua obra.

Aquilo que parece mais decisivo do problema já aparece tocado exemplarmente em “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos” (1966), ensaio de Eduardo Lourenço que diagnostica o momento de mudanças na cena literária portuguesa, organizando criticamente, para um entendimento póster, certo modo de inteligibilidade da nova geração de autores emergentes da década de 1960 em Portugal em relação a heranças predecessoras, retomando, para isso, a poética pessoana. O crítico português estabelece a descrição de “*um tom* e de estruturas afins” (Lourenço, 1966: 924) perceptíveis nas obras dessa “Nova Literatura” da qual Cardoso Pires faria parte. Está em jogo o reconhecimento de uma genealogia na “figura de pai” que o heterônimo Álvaro de Campos simbolicamente assumiria para uma geração que rejeita a grande narrativa portuguesa e, por extensão, a grande narrativa ocidental, o que passaria por outras estratégias em lidar com a tecnicidade moderna e com o tabu da sexualidade, a compensarem “a ausência de uma aventura anímica

comum” (Lourenço, 1966: 927). Interessante notar como a falta de um projeto e de um destino coletivo estaria atrelada, para Lourenço, às estratégias dessa Nova Literatura desarticular “a falsa sublimidade de uma Ética”, por meio de uma visceralidade descritiva amoral, explicitando “a desordem profunda da ordem sacrossanta” (Lourenço, 1966: 928). A relação entre perda comum e despreocupação ética, no entanto, é o que parece ser um indicativo geracional para Lourenço, um ponto de encontro entre a ficção e uma comunidade identificável de leitores:

Sem contestação possível somos nós quem fala nesses livros, quem aí vive. Eles são um só nós, exprimindo [...] a não-inserção num projecto colectivo, a fuga estelar da realidade portuguesa, [...] a convicção subterrânea e já triunfante de que não vamos nem estamos indo para lado algum que mereça o fervor e a pena da caminhada [...]. (Lourenço, 1966: 927)

Há um “nós” possível como figura de identificação, mas que dependeria, justamente, da descentração desse “nós”, de um realismo no “tom” de deriva que une, como experiência partilhável, certa coerência diante de uma destinação indiferente. Essa descentração, atrelada à “grande ausência de nós a nós mesmos” (Lourenço, 1966: 926) que não deixa de portar uma reflexão interna da prática “heteronímica” contida na poética pessoana, pode vir a ser pensada também como um atritamento que incita o que há de problemático na convivência comum, em que a *indiferença* parece constituir-se, antes, como um dispositivo que evidencia o problema ético, a pressupondo e a evidenciando como elemento não resolvido. A ética perde sua substancialidade sublime, mas permanece como espaço vazio a ser ocupado e repensado criticamente. Não é casual que a oposição entre o neorrealismo português e a “Nova Literatura”, pensada em

termos “mais modernos”, ou, ainda, em termos “pós-modernos”, reencene não apenas uma diferença qualitativa entre certa “ingenuidade” representacional e o problema da sinonímia com o real, mas a dificuldade de ser responsável com esse real.

Entrando no problema da responsabilidade e de como a instituição literária responde às injunções de seu *fora*, os modos de resposta tensionados nas proposições da prosa narrativa portuguesa são apenas parte das formulações para se entender o problema no campo literário português daquele período. Pouco se pensa no lugar da poesia e de seu discurso crítico como elemento relevante para as injunções delegadas à prosa, ainda que o inverso seja mais comum. O lugar da geração presentista portuguesa e, posteriormente, da tardia geração surrealista costumam aparecer como movimentos relevantes para descrever a situação literária do período e são comumente entendidas em resposta aos pressupostos neorrealistas. Contudo, pouco se pensa nas implicações do surrealismo como uma questão ativa para a reformulação da prosa neorrealista de então, com exceção do caso de Cardoso Pires, que biograficamente estabeleceu uma relação de aproximação e afastamento reflexiva com a geração de poetas surrealistas e de cujos problemas igualmente estabeleceu algum tipo de interesse.

Para além de lembrar dos lugares ocupados por Mário Cesariny e Alexandre O'Neill nas relações pessoais de Cardoso Pires, valeria perguntar de que maneira para o pensamento cardoseano estão implicados os movimentos internos de autocrítica, de afastamento e de reinvenção experimental do surrealismo português enquanto herança variável – ao mesmo tempo “atrasada” em relação ao contexto internacional e atualizadora do debate público português –, a qual, a despeito de suas particularidades, ao debater-se com a violência do regime salazarista, recolocava de novas maneiras a parte de responsabilidade da arte e da cultura na transformação ontoló-

gica de um novo sujeito e de um novo mundo, como apregoava o *Manifesto Surrealista* de Breton de 1924, ou o “olho selvagem do poeta”, nos termos de Natália Correia (1973). O próprio Cardoso Pires descreve à sua maneira a forma como organiza sua trajetória diante da cena geracional das décadas de 1940 e 1950 numa conferência intitulada “Autorretrato na geração literária dos anos 50”, realizada em Berlim:

Embora repartidas por territórios divergentes, ambas as vertentes literárias dos anos 50 se mostravam fortemente seduzidas pela literatura francesa da época [...] prosseguindo uma tradição que dominou durante séculos a nossa Universidade. Um reduzidíssimo grupo a que eu, Alexandre O'Neill e Cesariny pertencíamos alheava-se declaradamente dessa via cultural e, pelo contrário, procurava numa revalorização hispânica o contraponto a esse deslumbramento. [...] Se, passados anos, os meus companheiros desse tempo de rebelião inflectiram novamente para a poesia francesa, isso deve-se à adesão tardia que todos eles fizeram ao Surrealismo na companhia dos velhos militantes de Breton numa Lusitânia desiludida.

A mim no que particularmente me toca, considero que a abordagem distante, vaguíssima e circunstancial que durante algum tempo ensaiei junto do surrealismo dos anos 50 me foi particularmente saudável. Libertou-me por um lado do racionalismo férreo do realismo das gerações anteriores e desmitificou ao mesmo tempo a utopia libertária que o surrealismo retardatário tentou implantar em Portugal; por último, com o seu traço áspero, corrosivo, ajudou ao desmantelamento da demagogia que dominava o neorrealismo menor, ao mesmo tempo que punha a nu o conformismo pourri dos jovens apóstolos de Monsieur Valéry que preenchiam o outro lado da barricada literária. (Cardoso Pires, 1993: 11-12)

Cardoso Pires parece interessado em estabelecer-se em oposição à tendência francófona da literatura portuguesa. Talvez por isso — e em nome da distinção frente a esse “inimigo comum” — Cardoso Pires narra seu interesse hispano-ibérico junto de O’Neill e Cesariny e, principalmente, seu “ensaio de aproximação” junto do surrealismo de maneira “vaguíssima e circunstancial”. As adjetivações dão a entender o encontro com o surrealismo como um detalhe pontual e pouco interessado, mais pragmático do que programático. Contudo, no cálculo das consequências, o encontro leva o crédito daquela que talvez seja a principal demarcação distintiva do projeto maduro do autor: o afastamento do dito “racionalismo férreo do realismo” e o dismantelamento da demagogia do “neorrealismo menor”, para além da discordância que o contato produziu sobre a “utopia surrealista”.

Além dessa sutileza performativa, chama a atenção o tom rebaixado do relato diante da grandeza da questão que pareceria circunscrever a consequência da tomada de decisão estética. Esse rebaixamento parece configurar, ele próprio, a resposta ética de Cardoso Pires, que opta por uma política de negociação ponderada, de aproveitamentos e de recusas circunstanciais mas coerentes internamente, sugerindo um tipo de autonomia estranha ao modo de manifestação de autoridade cara ao período. Refiro-me ao que Carlos Felipe Moisés (2001: 287) reconhece na maneira como o “ímpeto demolidor radical” do surrealismo português, seja na dimensão conflitiva com o igualmente impetuoso neorrealismo ou na disputa interna de seus próprios pressupostos, busca uma autonomia diferenciadora que explicita certo “mecanismo defensivo, [...] impulso autodestruidor que percorre, quase sempre latente, às vezes ostensivo, toda a tradição cultural do país”.

Sem necessariamente recorrer ao vocabulário bélico, a dramatização do isolacionismo como questão cultural portuguesa é uma tônica explorada pela tradição crítica, reconhecida exemplarmente

na obra de Eduardo Lourenço. Porém, a possibilidade de lidar de outra maneira com o impasse da decisão diante da autoridade da autonomização solitária não faz do *locus* cardoseano um entrelugar anódino pacificador, embora, na sua manifestação daquilo que aproxima e abandona de cada campo possível, também apareça um espaço comum como a contrapartida recalcada do debate em questão: o *realismo*. A “explosão em uma prática significativa” de interpelação e dissolução do sentido na poesia de Alexandre O’Neill, segundo Fernando Cabral Martins (2005: 122-123), poderia ser entendida, por exemplo, como “uma vocação realista que se encontra implicada no culto surrealista da surpresa, pelo menos na Lisboa de meados do século XX. O ‘neo’ e o ‘sur’ são prefixos que então, por vezes, se cruzam ou se trocam”. O *sur* implicado na abertura que o surrealismo propõe à realidade, assim como o *neo* implicado na renovação que o “neorrealismo” propõe como opção política e estética, não deixam de corresponder a tentativas de suplementação daquilo que denominamos *realismo*, o que significa dizer, em outras palavras, que *realismo* corresponde tanto a uma defasagem do sentido quanto a um modo (uma herança) para relançá-lo, ainda que, para isso, seja necessário equivocá-lo pela via do impasse: *E agora, José?*

3.

Apesar de seus pressupostos e delimitações não estarem dados, levando em consideração o acúmulo de variações oriundas dos séculos XIX e XX (realismo flaubertiano, naturalismo, realismo socialista, neorrealismo...) e a série de inquições vindas da teoria crítica, da semiologia (especialmente a barthesiana) e da crise do objeto proposto pelos estudos culturais, o que quer que seja *realismo* (essa partícula mínima que conjuga uma espectralidade de *realismos*) parece se inscrever na segunda metade do século XX como presença que, não obstante, torna sensível uma “falta”. Suas tentativas de suplementa-

ção denunciam os pontos vazios, as contradições internas e os impasses em pensar em termos de *realismo*, sem que pareça possível o seu abandono como questão que nos diz respeito. Há dificuldade em se estabelecer aquilo que constitui o material do *realismo* – se as noções de uma retórica da verossimilhança, se uma aproximação (por vezes hierarquizada) dos discursos científicos e históricos, se estudo da convenção ideológica, se dramatização da factualidade, se marcas do testemunho, se jogo documental – bem como aquilo que o *realismo* deve assegurar. Mesmo nas versões profanadoras, é difícil precisar o quanto a explicitação da ficcionalização dos registros, a incorporação dos desvios da escrita e a desestabilização de identificação com uma ideia de origem não correspondem a renovações estratégicas de estabilização e de resguardo com aquilo que pode vir a ser compreendido em dado momento como “realista”. A multiplicidade de renovações autocríticas do *realismo* não corresponde apenas a maneiras de suplementar a capacidade de uma obra se adequar a um determinado *tom* que a faça soar verossímil justamente por apontar para a fragilidade de seu método, mas, principalmente, a maneiras de uma obra tornar-se mais consequente ao reconhecer a dificuldade do sentido que o *realismo* compromete preservar.

Retomando a posição reflexiva cardoseana, talvez seja possível pensar (não apenas no seu caso, ainda que sua obra seja um lugar de escrita dessa sensibilização) em termos de uma “crise *de* realismo”, ao invés de uma “crise *do* realismo”, na esteira da forma como Marcos Siscar (2010: 107) traduz a “crise *de* versos” mallarmaica em resposta à tradução de “crise do verso”: “De’ [...] não cumpre apenas a função ativa do genitivo (como em crise *do* café, crise *da* bolsa de valores), mas também uma função passível de explicitação do *elemento* no qual se dá a crise (como em crise de nervos)”. Parafraseando o crítico e tradutor (Siscar, 2010: 107), a crise *de* realismo não designa uma interrupção ou um colapso histórico do realismo; antes, uma irrita-

ção do realismo, dentro do realismo e a propósito dele. Apesar do distanciamento progressivo que sua obra toma de determinado comprometimento do neorrealismo, mas também distante de se situar em uma explícita radicalização experimental, assim como de uma postura de escrita cínica e indiferente, em muitos momentos entendida como recusa ao comprometimento moral (certa dicção comumente apregoadá ao “pós-modernismo”), a prosa cardoseana inscreve-se como uma interpelação irritada no interior de certa herança realista, presente mas não *dada*, fazendo dessa incidência um modo de experienciar os espaços vazios, os limites e as dificuldades de se narrar uma história (de se relacionar com a História), estabelecendo um sentido dilemático de responsabilidade com ela.

A prosa cardoseana reforça esse funcionamento em algumas de suas obras ao explicitar, por diferentes angulações, o limite da autoria e da autoridade diante do destino individual e coletivo, constituindo uma reflexão teórica e crítica sobre os limites da soberania da escrita e de seu caráter heteronômico. O problema está presente desde o título de *Jogos de azar* (1963), coletânea que reúne alguns de seus contos oriundos de outros dois volumes anteriores, *Os Caminheiros e Outros Contos* (1949) e *Histórias de Amor* (1952), censurados à época de seu lançamento. O motivo do *azar* como elo que organizaria a maioria das narrativas incluídas na coletânea (e que corresponde a um comentário irônico da própria situação material censurado do livro) costuma ser entendido a partir do texto-prefácio do próprio Cardoso Pires para edição, intitulado “A Charrua Entre os Corvos”. Nele, o autor justifica o título como “[...] o palpite, o pressentimento, a sorte de intuição com que todo narrador, bom ou mau, estabelece certas relações para definir a natureza”, mas, para além disso, como o destino dos personagens do livro, desocupados que devem “a uma situação de acaso (exterior a eles, à sua vontade) as formas de existência que lhe são impostas”, afinal, “o indivíduo destituído de autoridade está

condenado a tropeçar a cada passo no capricho daqueles que a detêm como exclusivo” (Cardoso Pires, 1993 [1963]: 13-14).

Se o azar não aparece como figura da contingência ou do acidente, mas como condição de uma estrutura social regida pelo autoritarismo coercitivo do Estado e pela falta de autonomia dos cidadãos comuns, refêns das arbitrariedades do poder alheio e desigual, em contrapartida, há um breve espaço para a “sorte da intuição” que condiciona a possibilidade de atuação do narrador. Estar à própria sorte, em ambos os casos, corresponde ao eixo de ambiguidade que partilha, de um lado, o *deficit* de autoridade a ser denunciado, e de outro, a dificuldade de soberania do narrador, seu processo desconhecido de si próprio como modo de encontro com seus *outros*. Há, ainda, como aponta Cleonice Berardinelli (2008: 16), uma gradação na parcela do azar alheio ou da garantia de autoridade num espaço antidemocrático: “São oprimidos os que não detêm autoridade, mas também os que a detêm em pequeno grau, como os soldados e o cabo que levam presos os desertores (‘Carta a Garcia’) [...]”. O déficit, o cálculo e a volubilidade das trocas de violências e das possibilidades de sobrevivência diante do horror não dizem respeito apenas à cena de uma governança autoritária num campo de absoluta equidade negativa, mas a um campo vazio em que coabitam formas de disputa e políticas de convivência das baixas autonomias, ou, dito de outro modo, a um espaço de sensibilização (no que há de mais perturbador e conflitivo) de dessemelhanças.

O jogo de azar das personagens corresponde a variações de uma experiência, *diferida* e *coletiva*, de se estar à deriva: a viagem de trem estendida, realizada por soldados desertores à espera do destino incerto (comum em sua incerteza, específica em cada particularidade) em “Carta a Garcia”; o jovem que rouba de sua casa e foge a procura de uma possibilidade de trabalho esperada e adiada em “Amanhã, se Deus quiser”; o cantador cego que, vendido por seu amigo a um

compadre, espera no escuro da estrada até que seu novo chefe lhe dê a mão em “Os Caminheiros”; ou, ainda, a garota que mora com a avó e espera algo que não sabe bem o quê dos motoristas da madrugada em “Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos”. A imagem da charrua abandonada entre os corvos organiza retoricamente o prefácio e estabelece um sentido de perda como “exemplo figurado da amputação do homem, um testemunho de certa destruição que se exerce [...] sobre os instrumentos que o rodeiam, sobre os gestos e sobre as manifestações de actividade que o tornam utilizável como homem” (Cardoso Pires, 1963 [1993]: 12). A amputação pela degradação do instrumento de trabalho – uma forma de dramatizar a emancipação pela técnica e o agenciamento histórico – também torna sensível uma falta do humano, cujo espaço de vazio corresponde ao que o instrumento encobre como suplemento. A charrua, no entanto, não apenas porta a potencialidade frustrada do homem, mas corresponde também a um modo de delimitação do espaço:

Passavam por lá, interrogavam-se, se é que se interrogavam, e, em conversa, diziam: “Mais adiante, em passado o arado...”, ou “Para lá do arado , antes das Algameiras...” E essa era a forma de consagrar um sinal, uma referência, jazendo definitivamente soterrada, não passasse de um eco indecifrável. (Cardoso Pires, 1963 [1993]:10)

O instrumento, eco daquilo que suplementa o homem, reduz-se a rastro (escrito) que torna circunscrita certa experiência de deriva coletiva, o que não deixa de ser uma maneira de experienciar comunidade, em que o abandono à própria sorte corresponde, também, a uma forma de habitar a falta, tornando-a condição de sobrevivência. Na dimensão contingente da autoria, a charrua, que poderia ser lida como possibilidade da escrita enquanto potencial emancipatório, é realocada como lugar de encontro com os rastros da falta e de

coabitação com os *outros* da escrita; como experiência de agenciamento e assujeitamento que implica em entender a dimensão do jogo delegado ao acaso – tão cara, em outros termos, para o surrealismo – como elemento incluído e negociado na relação com a escrita e na responsabilização dilemática de uma estrutura ampla de entendimento do *real*.

A reencenação de alguns desses elementos ganha maior consequência em *O Delfim* (1968). Se o jogo de azar está presente, inicialmente, na figura do cauteleiro, das primeiras testemunhas a dar uma versão profética ao crime de Palma Bravo, a relação contingente decorre da dramatização do narrador/autor e de sua tarefa arquivística de organizar o crime que suspende o destino de Gafeira. O elemento imponderável da estrutura do romance parece fundar o discurso crítico a seu respeito, estando presente desde a primeira leitura publicada sobre o romance (Mendes, 2022), em que Óscar Lopes reconhece a “montagem estilística” da obra e seu desejo “de desmontagem e denúncia do próprio acto de inventar” (Lopes, 1968 *apud* Mendes, 2022). Muito se tem pensado sobre a dimensão múltipla do relato em *O Delfim*, o que estabelece em primeiro plano a complexidade pulverizada do fato precedente, de cujos ecos reconhecemos, por meio dos moradores da Gafeira e dos documentos da cidade, a estrutura aristocrática de sua sociedade, os desmandos de Palma Bravo, a violência castradora destinada à Maria das Mercês e a animalização operacionada submetida ao criado Domingos.

Contudo, a dificuldade para a reelaboração do fato, motor decisivo do romance, não parece corresponder apenas à confirmação da impossibilidade de se chegar à substância da verdade, mas também ao desafio de, diante da crise da possibilidade de enunciação responsável com a “ética sublime” do neorrealismo, dobrar a aposta da responsabilidade do *realismo* ao colocar à superfície aquilo que lhe serve de suporte e de condição de crise, isto é, o material *equivocado* dos

relatos: testemunhos, entrevistas, papéis, Monografias sobre Gafeira, genealogias e, em última instância, a memória, marcas da *tekhne* que explicitam os modos de se *suportar* proteticamente a responsabilização do relato pela multiplicação de mediações necessárias para se *suplementar o realismo*. Tais elementos – inclusa a memória dos testemunhos e daquilo que o Autor propriamente testemunhou – acabam por ser figuras de alteridade que revelam a insuficiência daquele que narra, escreve e organiza a cena do crime de *O Delfim*, mas explicitam a condição para a manutenção de sua autonomia, alicerçada no rebaixamento de autoridade que é a expressão possível de soberania dessa partícula autoral. A crise de autoridade do Autor não significa declarar o abandono da autoria e a recusa da autonomia, mas lidar com a problematização de sua soberania. Isso aparece exemplificado no modo como a capacidade do Autor em capturar a situação precedente depende de ser suplementada por materiais que o colocam em conflito com sua responsabilização pela história, como ocorre na fala perdida no tempo da estalajadeira:

“Jesus”, recomeçava ela, “que cisma daquele homem em querer figurar nos livros”. E também este desabafo é intemporal. Podia ter sido hoje (e se calhar foi) e podia vir de longe, de um vulto perdido no infinito a falar-me de cima de uma cama de boneca na extremidade dum sobrado deserto [...]. (Cardoso Pires, 1968 [1997]: 48-49)

Ou em como a voz do Abade, autor dos livros sobre os antepassados do Engenheiro, ecoa na voz da estalajadeira: “[...] se andar mais, encontro peregrinações de leprosos em demanda da lama da lagoa ‘que é de cura infalível nas chagas mais rebeldes’ (palavras da Dona da Pensão, não do Abade)” (Cardoso Pires, 1968 [1997]: 56). A equivocação de vozes atravessadas pelo tempo funcionam como espectralidades, variações de tons que se aproximam, se igualam e se diferem:

“estar mais perto dos mortos, repetir-lhes a palavra, iludir o tempo adverso” (Cardoso Pires, 1968 [1997]: 48). O espaço vazio que ocupa o material da realidade funciona como um campo de intensividades, tons a serem articulados, tensionados, caricaturados, mobilizados como condição de sua dramatização. A dimensão coletiva dessa alteridade comporta a experiência do *sentido* como modo de encontro comum (mas não isento de conflitos), em que todos são, ao mesmo tempo, sujeitos incluídos, produtores de história, mas assujeitados pela externalidade da História, ou seja, autores sem autonomia permanente em um jogo de reversibilidade dos papéis, figurada na situação limiar do Autor que escreve prestes a cair no sono (uma outra alternativa provocadora para o inventário surrealista?).

O controle da escrita e a deriva da contingência precisam negociar o sentido da realidade com os fantasmas, a parte que cabe à memória, e o drama de sua variabilidade. A presença central da lagoa para o romance – propriedade familiar e símbolo das veleidades de Praia Brava, bem como cena de seu crime derradeiro – faz conviver a densidade opaca da superfície (que indetermina o mistério de suas profundezas, levando em conta toda a carga psicanalítica que a imagem envolve) com a revelação da “coroa de fumos que a denuncia e que é – torno a dizer – o reflexo dela, a respiração que se liberta dos pântanos e dos caniços” (Cardoso Pires, 1968 [1997]: 44). A cena reintroduz o problema cardoseano da reflexividade. A liberação vaporosa do pântano é um modo de colocar em cena, sobre a superfície, outras possibilidades espectrais para o isolamento intraduzível da lagoa, espaço que mais tarde simbolizará a perda de autoridade do Delfim e o lugar de inserção dos outros habitantes de Gafeira no terreno problemático da coletividade histórica, um horizonte em abertura, e, por isso, marcado pela hesitação: trata-se, também, do desafio da destinação do bem público diante da herança democrática por vir e de suas figuras aporéticas de realização.

Algo da partilha solitária que une os sujeitos em volta da charrua se repete. Situação similar poderia ser pensada a propósito do corpo morto do revolucionário Major Dantas C., soterrado pela areia em *Balada da Praia dos Cães* (1982): corpo que faz reunir policiais, testemunhas e ex-companheiros (algozes) ao seu redor. Haveria muito a ser dito sobre a narrativa: a fenomenologia da recriação da cena do crime, adiada pelo peso da série de documentos e testemunhos que alargam a experiência do romance; a metáfora musical da Balada, cuja relação com a “Valsa Lenta” e, mais especialmente, com a dimensão tonal da narrativa, também constitui suas próprias variações de *realismo* na sua negociação mais diretamente encenada com a factualidade, ou, ainda, a maneira como artifícios similares aos de *O Delfim* são revisados, movendo o dilema do Autor de outrora para a dimensão ética que o nome próprio “José Cardoso Pires” suporta a partir da reflexão arquivística e histórica que configura a condição do romance, cujo ponto de partida é um crime verídico. A ficção realista não realiza a sua crise apenas pelo ponto indecível com a biografia do crime e dos sujeitos atrelados ao crime, mas também estabelece um exercício de tornar sensível a *bios* da grafia, ou ainda a biopolítica recalcada e em conflito com a grafia, incluindo a dimensão processual, burocrática e técnica do material da vida como modo de produzir mais propriamente uma biografia do inventário. Contudo, gostaria de ater-me, por fim, a um detalhe no comentário assinado por “J.C.P”, na Nota Final do romance, a respeito do relato do co-autor do crime real:

Passados mais de vinte anos sobre estes acontecimentos, a solidão vertical com que ele os encara hoje é, penso eu, uma resposta à solidão partilhada com que os viveu. A essa experiência de terror responde com uma análise frontal e por si só. Não a ilude. Assim se recompôs do medo porque sabe, foi ele que o disse um dia, que “o medo é uma forma dra-

mática de solidão”. [...] Não teria, até, sido eu que me achei a ouvi-lo dizer essa e outras coisas numa memória inventada para o tornar mais exato e real? (Cardoso Pires, 1982 [1983]: 256)

A reflexão de fundo do trecho aparece também na resposta de Cardoso Pires, durante entrevista concedida a António Mega Ferreira para o lançamento da *Balada da Praia dos Cães*:

O conhecimento do que se passou naquela casa convencia-me cada vez mais da lógica da responsabilidade colectiva. O que ali reinava era um monstruoso sistema de mentira organizada, uma mentira tácita, vá lá, pela qual cada um dos quatro actores protegiam a sua própria solidão, ou se dissolviam nela, não sei. (Ferreira, 1982 [2012]: 18)

Assim como uma variação também se encontra em “Fumar ao espelho”:

Para o vulgar contribuinte, a solidão resume-se a um vocábulo lamentoso ou a um fatalismo social de crédito comprovado, mas em boa verdade talvez não passe de uma metáfora do medo, simplesmente. Seja ela o que for, peço desculpa mas sem solidão ninguém vive. Solitário, não vamos mais longe, é este escritor que aqui está quando se entrega ao acto de escrever. (Cardoso Pires, 1991: 91)

O que une essas três passagens resume a tônica do problema até aqui apresentado. O medo estabelece o espaço em aberto das relações no jogo violento das variações da autonomia e de sua *falta*. A solidão, por sua vez, aparece sintomaticamente como figura cultural de um país, de uma geração e de uma decisão literária a ser respondida e responsabilizada. Diante da experiência derradeira de confronto com o *outro* da memória em *De Profundis*, *Valsa Lenta*, a figura de Cardoso

Pires relança, ao cabo da inscrição de seu fim, uma renovada dramatização da dimensão complicadora da escrita. Ao fazer isso, ilumina os espaços vazios da relação de alteridade e autoridade com o campo heteronômico comum da memória e da cultura. A partir da visibilização da valsa de sua experiência radical de solidão, nós podemos tomar distância para reconhecer a estranheza deste lugar comumente partilhado, revelado especialmente pela contradição de suas bordas e a dessemelhança de seus limites. É desse inventário da comunidade simultaneamente solitária e responsável, heteronômica e soberana, que a obra cardoseana encontra uma aposta ética ao trazer à tona os vestígios de suas marcas e as cenas conflituosas de seu interior. Nesse gesto parece residir, enfim, o desejo de uma obra renovar a possibilidade histórica de habitar aquilo que criticamente ainda nomeamos de *realismo*.

REFERÊNCIAS

- Arnaut, Ana Paula (2002). *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne – máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- Berardinelli, Cleonice (2008). “Algumas reflexões sobre a ficção curta de José Cardoso Pires”. *Navegações*, v. 1, n. 1: 15-25.
- Bridi, Marlise Vaz (2005). “Modernidade e pós-modernidade na ficção portuguesa contemporânea”. *Todas as Letras-Revista de Língua e Literatura*, v. 7, n. 1: 75-81.
- Cardoso Pires, José (1998). *De Profundis, Valsa Lenta*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil [1997].
- (1997). *O Delfim*. 15.^a ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote [1968].
- (1993). *Jogos de Azar*. 6.^a ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote [1963].
- (1993). “Autorretrato na Geração Literária dos anos 50.” *Lusorama 20. Revista dos Estudos Portugueses*. Frankfurt am Main: 7-12.
- e Portela, Artur (1991). *Cardoso Pires por Cardoso Pires*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- (1983). *Balada da Praia dos Cães*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira [1982].
- Correia, Natália (1973). *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Dionísio, Mário (1986). “Prefácio a Poemas Completos”, in Eugénio Lisboa, *Poesia Portuguesa: do Orpheu ao Neo-Realismo* (92-93). Lisboa: ICLP.
- Ferreira, António Mega (1982). “O meu romance é uma valsa de conspiradores”, in Marcelo G. Oliveira e Petar Petrov (Eds.). *As Vozes da Balada. 30º Aniversário de Balada da Praia dos Cães, de José Cardoso Pires* (2012) (pp. 13-24). Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Lepecki, Maria Lúcia (1977). *Ideologia e imaginário: ensaio sobre José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes.
- Loureço, Eduardo (1966). “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”. *O Tempo e o Modo*, v. 42: 923-935.
- Martins, Fernando Cabral (2005). “Esperar o Inesperado”, in Maria Antónia Oliveira e Fernando Cabral Martins (Eds.). *Alexandre O’Neill. Anos 70. Poemas Dispersos* (pp. 121-138). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Mendes, Gabriella Campos (2022). “Artifício e interferência genológica n’*O Delfim* de José Cardoso Pires”, in Ana Margarida Ramos, Paulo A. Cardoso Pereira, Filipe Senos e Emanuel Madalena (Eds.). *Fabulae Mutantur: o romance multimodal na literatura portuguesa contemporânea* (276-289). Lisboa: Glaciár, 2024.
- Moisés, Carlos Felipe (2001). *O desconcerto do mundo. Do Renascimento ao Surrealismo*. São Paulo: Escrituras Editora.
- Petrov, Petar (2003). “O realismo e os ‘realismos’ da obra de José Cardoso Pires”. *Scripta*, v. 6, n. 12: 282-293.
- Reis, Carlos (2004). “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século”. *Rivista di studi portoghesi e brasiliani*, VI: 1000-1012.

Siscar, Marcos (2010). *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp.

Torres, Alexandre Pinheiro (1977). *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa.

O DELFIM: A PRODIGIOSA AGONIA DE UM MITO

O DELFIM: THE PRODIGIOUS AGONY OF A MYTH

Teresa Cristina Cerdeira

Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro

CNPq/ Cátedra Jorge de Sena

teresacerdeira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5624-5475>

ABSTRACT

O Delfim by José Cardoso Pires showcases the arduous task of writing under censorship. The strategies employed operate, at the level of enunciation, through what Maria Lúcia Lepecki aptly defined in her masterful 1977 essay as the “clandestinisation of the narrated,” wherein the narrative shifts focus to obscure the germ of the revolutionary process—namely, the takeover of the Lagoa by the people of Gafeira and the fall of the Palma Bravo regime—by means of an apparent detective novel structure that ultimately fails to fulfil its supposed objectives. However, beyond the agony of this myth of power, the novel also intuits the necessity of the agony of another myth, a structural one, linked to the enunciative process itself. It is as if José Cardoso Pires, positioned at the crossroads between the neorealist tradition and the emergence of the *nouveau roman*, sensed the need to move against the myth of the writer as a guide for the reader, ensuring they do not lose their way so as to become, supposedly, an effective agent of revolution. *O Delfim*, on the contrary, challenges the reader, fragments the discourse, prevents the text from offering itself openly to interpretation, multiplies perspectives, and ultimately demands an “alert eye” in the face of the novel’s crisis. Without the slightest trace of pedagogy, yet without renouncing History.

Keywords: neorealism, *nouveau roman*, engagement, fragmentation, excursion

RESUMO

O Delfim de José Cardoso Pires exhibe a árdua tarefa de escrever sob censura. As estratégias utilizadas são, no nível do enunciado, a “clandestinização do narrado”, como bem definiu Maria Lúcia Lepecki em seu primoroso trabalho ensaístico de 1977, em que ela observa o deslocamento que a narrativa opera ao encobrir o gérmen do processo revolucionário – que é a tomada da Lagoa pelo povo da Gafeira com a queda do poder dos Palma Bravo – através de uma aparente tessitura de romance policial que, afinal, não cumpre seus supostos objetivos. Contudo, para além da agonia desse mito do poder, o romance intui a necessidade da agonia de um outro mito, desta vez estrutural, e relacionado, já agora, ao processo de enunciação. Como se José Cardoso Pires, na charneira entre a proposta neorrealista e o advento do *nouveau roman*, intuisse a necessidade de caminhar na contramão do mito do escritor que guia o seu leitor, cuidando para que ele não se perca, de modo a se tornar, supostamente, um agente eficaz da revolução. Ora, *O Delfim*, ao contrário, desafia o leitor, fragmenta o discurso, impede que o texto se ofereça abertamente à leitura, multiplica as versões, enfim, exige o esforço do “olho vivo” diante da crise do romance. Sem qualquer vislumbre de pedagogia, mas sem abdicar da História.

Palavras-chave: neorrealismo, *nouveau roman*, engajamento, fragmentação, excursão

Para Maria Lúcia Lepecki e Cleonice Berardinelli

Ler José Cardoso Pires é *eleger* um dos maiores escritores portugueses do século XX. E quem *elege* fica também etimologicamente *ligado* ao que pressupõe, de imediato, desejo e paixão. No mesmo diapasão convivem portanto essas três experiências: a de ler (*legere*), eleger (*elegere*) e ligar (*eligere*), que em mim, professora brasileira de Literatura Portuguesa, foram despertadas, ainda muito cedo, pela ousadia intelectual da Professora Cleonice Berardinelli, mestra incomparável, que já nos anos 1970 trazia para a sala de aula a pro-

dução de escritores portugueses contemporâneos e, entre eles, a obra de José Cardoso Pires. A uma distância de poucos anos da publicação dos seus textos em Portugal, nós o lemos e o elegemos e a ele permanecemos ligados. Escritor *engajado*, palavra quase em desuso nos tempos atuais, ele nos deu a ver o que era, naqueles anos de chumbo, – não só em Portugal mas também no Brasil – a tragédia de escrever sob censura, uma experiência que ele definiu como *exílio cívico*, “o mais terrível dos males no duro ofício de escrever” (Pires, 1977: 28).

Confesso que me orgulho de ter dedicado grande parte da minha experiência de professora universitária brasileira ao estudo da literatura portuguesa e de ter sabido ler, de modo não inocente, as contradições do seu texto fundador, *Os Lusíadas*, para além do som alto e sublimado que a vulgata por vezes lhe atribui como um clichê; e de ter percebido que, já na sua origem, e desde os seus primeiros cantos, o poema épico de Camões é uma espécie de “canto de cisne” dorido e desencantado, para usar a metáfora de Eduardo Lourenço de quem roubo a sagaz interpretação:

Os Lusíadas recebem uma luz spectral e fulgurante quando lidos no contexto de uma grandeza que subterraneamente se sabe uma ficção [...] Da nossa intrínseca e gloriosa ficção os *Lusíadas* são a ficção. Da nossa sonâmbula e trágica grandeza de um dia de cinquenta anos, ferida e corroída pela morte próxima, o poema é o eco sumptuoso e triste. Já se viu um poema épico assim tão triste, tão heroicamente triste ou tristemente heroico, simultaneamente sinfonia e requiem? (Lourenço, 1978: 22)

Tenho também orgulho de ter sabido ler o caminho necessário que a literatura portuguesa, no que ela tem de melhor, foi capaz de intuir para reverter o percurso dessa ficção de poder quando o investimento na miragem do passado se tornou fantasmático e decididamente adoe-

cido. E falo com Garrett, com Cesário Verde, com Redol, com Carlos de Oliveira e Jorge de Sena, com José Cardoso Pires e José Saramago, com Lúcia Jorge e Lobo Antunes. Falo das *Viagens na minha terra*, do “Sentimento de um Ocidental”, de *Gaibéus*, de *Mãe pobre*, de uma certa “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, de *O Delfim*, de *Levantado do chão*, de *A Costa dos Murmúrios* e d’*As Naus*.

Interessa-me sobremaneira uma literatura de compromisso e de testemunho, porque nesse tempo globalizado, em que as fronteiras só se apagam em prol de interesses econômicos, permanecendo tragicamente fechadas para os projetos humanitários, ainda há que haver utopia e esperança, o que significa dizer estar atento ao que há de desigualdade, de simulacro democrático e de fantasmático autoritarismo. Assim é que, ao falar de José Cardoso Pires, evoco um escritor empenhado com os homens, para quem a pena de escrever sob censura foi concretamente experimentada, posto que entre 1949 – quando publica “Os caminheiros” – e 1972 – ano do *Dinossauro Excelentíssimo* – ele foi um escritor em exílio cívico dentro da sua pátria.

São de um certo cantador do Alentejo, lembrado por ele como o possível protagonista de *O Hóspede se Job*, de nome Constantino José Diogo, uns versos que dizem:

Cavador desta companhia
 Tu dizes que a pena é leve
 Pesa mais do que a enxada
 A pena com que se escreve.
 (Pires, 1977: 33)

Apesar dos ecos musicais e das evidências semânticas, talvez muito possivelmente esse cantador não tenha lido Camões que escrevera, contudo, uns versos a que os seus se assemelham, no mesmo ritmo de redondilhas populares:

Perdigão, que o pensamento
 subiu em alto lugar,
 perde a pena do voar
 ganha a pena do tormento.
 (Camões, 1986: 211)

Ter ou não ter lido Camões não é um fato passível de comprovação, e na verdade não é bem o que importa, porque aos nossos ouvidos-leitores Camões é convocado pela cantiga popular, quando a *pena* que *dói*, a *pena* que *voa*, e a *pena* que *escreve* se confundem para multiplicar os sentidos. E tem toda razão esse cantador alentejano ao afirmar que “pesa mais do que a enxada / a pena com que se escreve”. Porque escrever é ato incisivo como o da enxada na terra, que exige “o gume da faca”, metáfora que o próprio Cardoso Pires recupera no subtítulo de um de seus ensaios (Pires, 1977:140), a fim de conceituar o seu projeto de escrita radicalmente substantiva e cortante. Escrever é assim um ato de dor, mas ao mesmo tempo ato sensual, de terra que se abre. E é ato de dor, ainda, porque a escrita literária é sempre caminho na contramão.

Que se dirá então daquela escrita que, para além da fúria cirúrgica em prol de um estilo econômico no uso da linguagem, deve lutar ainda contra a fúria do poder instituído contra essa mesma escrita? Tal perplexidade se traduziu, por exemplo, nas palavras de Cardoso Pires, em certo dia do ano de 1964, em tempos duros da ditadura salazarista, no ensaio cujo título é um apelo comunitário – “Discurso entre irmãos” – republicado treze anos depois quando, em 1977, se edita o volume *E agora, José?*, cuja reminiscência drummondiana se via, através dele, duplamente rentabilizada pelo fato de o verso do poeta brasileiro ter sido apropriado por um verdadeiro *José*. A perplexidade desse título diz bem do contexto em que se insere, e o fato de ele ser republicado no ano de 1977 torna-o tragicamente

atualizado, se recordarmos que em Portugal, nessa altura, a festa revolucionária se vinha apagando desde os rescaldos reacionários de Novembro de 1975.

Aliás, os ensaios incluídos nessa coletânea aparecem divididos em três tempos: os de antes de 1974 (“Discurso entre irmãos” – 1964; “Carta aos amigos comuns” – 1969; “Técnica do golpe da censura” – 1970-71; “Visita à oficina” – 1971); os dos meses da utopia 74/75 (“Sete parágrafos sobre a Liberdade e algumas inscrições murais” – Maio de 1974/ Abril de 1975; “Literatura e Revolução dos Cravos” – Maio de 1975), e os posteriores a Novembro de 1975 (“Post-scriptum em Liberdade” – 1976; “Prefácio natural do medo” – Abril de 1977; “A visita” – Junho de 1977; “E agora, José?”[1977]). As datas são sobremaneira importantes e em palavras do autor essa “ordenação cronológica [...] é de algum modo esclarecedora da interpretação pessoal do processo a que se referem os textos” (Pires, 1977: 164), modo de sublinhar a descrença que sobre o país se abatera com o fim do que ficou conhecido como o PREC.

Em 1964 afirmava o autor: “Escrevemos sobre um universo cuja face mais significativa é de tal modo sombria e avassaladora que domina todas as outras – a face em que o Pão e a Inteligência são consentidos, não fomentados” (Pires, 1977: 28). Pão e Inteligência, digo eu, *consentidos* como esmola, aos bocados, homeopaticamente sancionados, controle do corpo e da alma para melhor aniquilamento das possíveis revoltas ou das sonhadas utopias. Banido no presente, o *escritor é ausentado* (verbo em consciente voz passiva), porque, na verdade, ele não se *ausenta* voluntariamente do debate político, conduzido a um silêncio que é o signo do encarceramento.

Eu bem sei que a Humanidade conta, na sua herança cultural, uma maioria de génios que sofreram a injustiça e a prepotência dos poderosos e que da adversidade e do protesto tiraram a mensagem do seu

talento. Mas nada garante que, numa situação mais feliz, eles não tivessem produzido obras igualmente belas e talvez em maior profusão porque o impulso criador não é forçosamente uma resposta à dor, nasce também da alegria. Nem há nada que disfarce o oportunismo dos instalados quando admiram a rebeldia dos artistas do passado e castigam a dos vivos; ou quando, para admirarem Goya ou Tolstoi, recordam as carnificinas napoleónicas como uma tragédia sem a qual não seriam possíveis algumas obras-primas de dois mestres universais. Em casos destes o elogio vai muito mais para a absolvição dos generais da morte do que para a grandeza da arte. (Pires, 1977: 29)

A reflexão é poderosa porque arrebatada do Olimpo o mito do artista maldito, para pôr no lugar o homem na História. O circuito fechado, o autocentramento, o onanismo radical da arte dita “pura” geram certamente empobrecimento, raquitismo, estiolação. Todos perdem: o artista, os cidadãos, o país.

Exemplo contundente desse sentimento de exílio cívico, que não acontece, aliás, necessariamente através da evidência do expatriamento literal, é o depoimento de outro escritor português – Alves Redol –, baliza indiscutível do movimento neorrealista português. Com aquela sabedoria que parece apurar-se à beira da morte¹, escreve ele uma carta-balanço-de-vida ao amigo José Cardoso Pires, em que diz: “Eu sou um dos que morre na incomunicabilidade com o seu tempo. Nunca me deixaram dizer-lhe o que de mais autêntico tinha para ele” (Pires, 1977: 110). Redol fala do desencanto que se

¹ “Assim se prepara ‘o minuto da verdade’: sempre com a sombra da morte debaixo dos pés, pronta a crescer. Até que um dia cresce mesmo, soergue-se, empina-se, cobre-nos o corpo e abafa-nos com as suas subtilidades de cinza. Então fazemos resumo de nós mesmos porque, sem dúvida, há uma intenção de ordenar o caos no acto de morrer e no modo como o escolhemos.” (Pires, 1977: 109)

verá comentado poucos dias depois, diante da notícia concreta da sua morte, em outra carta, agora generosamente escrita por José Cardoso Pires e endereçada simplesmente “aos amigos comuns”. Comuns porque em comunidade na amizade e na experiência da incomunicabilidade cívica com o tempo. Leio Cardoso Pires:

Londres, 30 de novembro de 1969

Esta manhã chegou-me o telegrama da Edite. Morreu o Redol.

[...] Que pátria madrastra a nossa. Coisas boas que se perdem, gente grande de mais para tão mesquinho espaço... Que tempo. Que terra.

Não adianta, bem sei, desabafar assim. Mas na morte de qualquer escritor português digno desse nome pesa sempre um remorso do tempo, sempre. É o rasto da mentira e do silêncio, e esse mal, quando não vence uma verdade interior, alastra e cerca-a por outras raízes. Mata primeiro do que o vírus decretado pelas certidões de óbito.

[...] Ainda há pouco, numa carta em que se despedia de mim para sempre, lá vinha esta verificação magoada e terrivelmente simples: “Sou dos que vai morrer na incomunicabilidade com seu tempo”.

Não, não era um lamento. Era assim uma espécie de anotação final, qualquer coisa de quem arruma o balanço de uma vida e diz apenas “morro assim, e não é justo”.

Nem uma acusação, nem um azedume. Nada. Uma definição, simplesmente. [...] Comunicar, na vida de um escritor, é apenas o que se escreve? E o convívio que se lhe nega? E o participar na coletividade com as intervenções que a sua condição lhe solicita? E o viver com alegria e em tranquilidade? Não é isso também comunicar? Não é escrever, não é? (Pires, 1977: 97-98)

Escrever sob censura é escrever dilacerado, constrangimento que gera uma necessária busca de estratégias onde o não-dito deve supe-

rar a força do evidente e do revelado. Aliás, em se falando de discurso clandestino, quem não se lembra do movimento da MPB nos anos 1960, quando um doce *sabiá*, que o poeta Chico Buarque de Holanda acreditava que ainda “haveria de ouvir cantar”, tornou-se o objeto lírico do desejo dessa outra “canção do exílio”, que, evocando a clássica urgência pessoal, nacionalista e romântica do grande poeta Gonçalves Dias, saltava, contudo, sobre ela para funcionar como metonímia do canto da revolução, na pátria de todos os artistas brasileiros exilados pela ditadura? Talvez seja bom relembrar os versos:

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Vou deitar à sombra
 De uma palmeira que já não há
 Colher a flor que já não dá
 E algum amor talvez possa espantar
 As noites que eu não queria
 E anunciar o dia

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Não vai ser em vão
 Que fiz tantos planos de me enganar
 Como fiz enganos de me encontrar
 Como fiz estradas de me perder
 Fiz de tudo
 E nada de te esquecer

Poema romântico e canção popular se respondem certamente, mas não em uníssono, não no mesmo diapasão nem na mesma sintonia. Para o exilado na ditadura, a terra para onde o desejo o conduz é

em tudo uma terra de carência, onde a *noite* escondeu o *dia*, terra de *menos* palmeiras, de *menos* pássaros, de *menos* flores e de *menos* vida. Estranho hedonismo que o faz ansiar pela “sombra de uma palmeira que já não há”, ou que o faz desejar “colher a flor que já não dá”. Estranho hedonismo que o faz manter vivos os *planos*, mesmo que eles resultem em *enganos* de possíveis e desejados *encontros*, porque as *estradas* são caminhos de errância, de desagregação e de perdição. Aqui não há mais um Deus outrora invocado (“Não permita Deus que eu morra / sem que eu volte para lá, / sem qu’inda aviste as palmeiras / onde canta o sabiá”). Agora há tão somente uma decisão pessoal reiterada e segura – “Vou voltar / Sei que ainda vou voltar” –, que nasce do impulso de realizar a utopia transformadora do real. A arma é simplesmente o amor, que *espanta a noite e anuncia o dia*, amor que faz nascer do silêncio, da noite e da morte o canto de uma sabiá, variante em vertente feminina de um sabiá passado, e que agora, tal qual a revolução, também ela feminina, é o único canto possível do amanhã. Ansiar pela terra da carência não é, pois, um paradoxo; é a crença na *praxis* geradora do mundo novo, um mundo em que não houvesse mais, como diria em outra ocasião o mesmo Chico Buarque, “todo esse amor reprimido, esse grito contido, esse samba no escuro” (Hollanda, 1978).

Escrita no escuro é uma das imagens possíveis para falar d’*O Delírio*, romance de José Cardoso Pires publicado em 1968, escrita que se funda numa estratégia de “clandestinização do narrado”, como bem o viu Maria Lúcia Lepecki, em definitivo ensaio sobre o autor (e eu me refiro evidentemente ao livro *Ideologia e imaginário*, publicado pela Moraes em 1977). Narrativa clandestina, chama-a então, porque ela oculta da cena principal o evento fundador a que assiste o personagem-narrador – a posse da Lagoa pelo povo da Gafeira. Encobrindo essa dinâmica social – espécie de *mise-en abyme* em que a ficção parecia antever o que viria a operar-se em Portugal no verão

quente de 1975, em que se efetiva a revolução agrária e a vitória sobre o Latifúndio – outros fatos são ali narrados, outras cenas descritas, outras vinganças executadas, numa espécie de relato policial que não nos engana porque está ele próprio comprometido enquanto gênero, já que, ao final, não se desvela o crime, não se conhecem os culpados e a punição não se pode cumprir.

O que entretanto efetivamente acontece é a reversão de um sistema de privilégios, é a democratização no domínio da terra, é a vitória do povo sobre a dominação centenária de uma aristocracia de latifundiários poderosos. Em outras palavras, o Delfim, tal como era conhecido o último representante dos Palma-Bravo, e que dicionarizado significa *herdeiro do trono, bispo do jogo de xadrez, golfinho devorador de peixes menores*, transforma-se em golfinho devorado pela tragédia da lagoa, bispo em xeque, herdeiro sem poder (Cerdeira, 2000: 132). Só que, em tempos de censura, essa ainda simbólica revolução tinha que acontecer em pano de fundo, a euforia devia ser velada e assistida tão-somente pelo Narrador da janela embaciada de seu posto de observador privilegiado na pensão da aldeia. Sobravam felizmente as metáforas: uma lagartixa imóvel sobre o muro descomunal de uma praça vazia e batida pelo sol, de onde se ausentaram os homens – emigrantes para outras terras –, lagartixa ela própria identificada pelo escritor ao Tempo, surpreendentemente se move e sai do seu sono de prisão para reapossar-se da História.

Com a certeza de incorrer em perigoso reducionismo, ousaria dizer que a boa literatura pode abrigar, sem qualquer demérito ou privilégio prévio, dois tipos de escritores radicalmente avessos: os pletóricos, dados a grandes voos metafóricos, a longos parágrafos, que perseguimos por puro gozo ao longo de muitas linhas, e entre eles – para não diminuir-lhes a grandeza – estariam facilmente incluídos Marcel Proust, Guimarães Rosa ou José Saramago; e aqueles outros, que fazem da economia, da concisão, da secura, de uma palavra

que é “faca só lâmina”², o seu modo de estar na literatura, e entre eles, caberia lembrar Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, Carlos de Oliveira ou José Cardoso Pires. Lembro aqui suas palavras:

Por mim, no que toca ao modo de narrar prefiro correr o risco de jamais atingir o ponto impreciso da clareza a pecar por excesso, ultrapassando-a. Das duas faces desastrosas do gume, a última parece-me a pior porque resvala para o tom impositivo que anula os valores da sugestão e que impede a leitura de se tornar em si mesma uma segunda criação. (Pires, 1977: 141)

Eis como o autor inscreve a sua arte poética cuja economia é ao mesmo tempo postulado estético e atitude política. Postulado estético que retoma o eco mallarmeano: “suggérer, voilà le rêve”; ou a consciência algo aflita de um Graciliano Ramos ao fazer do seu personagem de *Angústia* o porta-voz de uma asserção que a si próprio caberia: “o resto é bagaço”; ou ainda João Cabral de Melo Neto, que elege entre os seus toureiros-poetas aquele que age e fala “sem deixar que se derrame a flor que traz escondida”³, ou que recusa na poesia “o resto de janta abaianada” em prol de uma fala que se tece com “as mesmas vinte palavras / girando ao redor do sol / que as limpa do que não é faca”⁴. Com Cardoso Pires essa economia se funda em uma

² Refiro-me ao longo poema de João Cabral de Melo Neto: “Uma faca só lâmina”, in *Poesias completas* [1986].

³ “Alguns toureiros”- João Cabral de Melo Neto: “sim, eu vi Manuel Rodríguez, / Manolete, o mais asceta, / não só cultivar sua flor / mas demonstrar aos poetas: // como domar a explosão / com mão serena e contida, / sem deixar que se derrame / a flor que traz escondida, // e como, então, trabalhá-la / com mão certa, pouca e extrema: / sem perfumar sua flor, / sem poetizar seu poema.”

⁴ Vale lembrar que esses versos pertencem a um poema cujo título é, justamente, “Graciliano Ramos” (Melo Neto, 1986.)

atitude poética e política, ao recusar uma escrita que “resvala para o tom impositivo” do conhecimento pleno, da verdade indiscutível, da lição a ensinar, obrigando a repensar em moldes mais modernos os postulados neorrealistas, ousando abreviar o lastro pedagógico – possivelmente funcional no que tange ao tempo e à história – em prol de uma liberdade de leitura que se torna, assim como ele próprio sugere, “uma segunda criação”.

Publicado em 1968, esse romance negocia com atitudes de escrita só aparentemente contraditórias. Se, por um lado a tradição neorrealista de uma arte engajada se encontrava plenamente justificada num Portugal esmagado pela repressão política, pela violência da guerra colonial, pela censura das artes e da imprensa – de que o romance, aliás, dá conta ao falar do paradoxo dos jornais tão lavados “que sujaram as mãos” e que não valem de nada a não ser para “os desconfiados leitores das entrelinhas” (Pires, 1979: 149-150) –, por outro, a ruptura na construção do romance, típica dos anos 1960 na Europa, não deixava de criar no autor algumas expectativas para um novo conceito de escrita que se queria autocentrada e autorreflexiva, levando mais em conta o próprio funcionamento da narrativa do que a sua relação com o mundo exterior. *O Delfim* se situa justamente na charneira dessas duas tendências que nele se combinam sem se excluir.

Se, como bem viu Maria Lúcia Lepecki (1977), a herança neorrealista, que permite ao romance ser uma espécie de arauto de uma revolução por vir, se funda numa estratégia de “clandestinização do narrado” como modo de neutralizar a censura, no que tange às inovações da técnica narrativa, *O Delfim* não estaria longe da escrita de um certo “nouveau roman” em que os exercícios de estilo e os cortes temporais poderiam até mesmo fazer ecoar o enredo e a estrutura fragmentada de *L’année dernière à Marienbad* – versão romanesca e versão romanceada – já agora em tempero português, com a mesma estratégia temporal do intervalo de um ano entre os fatos aconte-

cidos e os fatos narrados, as constantes intersecções do passado no presente, fantasmas de tragédias e dúvidas lançadas sobre versões da verdade.

O Delfim, sabe-se bem, é um falso romance policial, porque o leitor está sempre diante de discursos paralelos e contraditórios, de uma sequência de hipóteses que nunca levam à decifração do mistério. O narrador-escritor é muito mais do que um repórter: ele é sobretudo alguém que reflete sobre a matéria narrada. Se usa provas que lhe chegam ao conhecimento por esta ou por aquela via, elabora, para além delas, outras possibilidades de entendimento, compondo a paisagem em que se inserem os personagens com dados concretos (autos, falas, monografia, caderno de apontamentos) mas também imaginários, quando dá azo a divagações e quando, contaminado talvez pelos fumos da lagoa, faz da vidraça da sua janela uma tela onde projeta o filme da sua própria *rêverie*, palavra que aqui se justifica plenamente se levarmos em conta que, ficcionalmente, grande parte do texto teria sido composta numa noite de insônia, de semivigília, quando o sono e a lucidez se alternam na febre da produção textual. O narrador compõe assim, através da imaginação, cenas a que não pôde assistir, mas que tenta ver menos com os olhos reais, que o tempo no seu escoar lhe impediria, mas com os olhos do devaneio, que lhe permitem a invenção de outras possibilidades para o real. Ora, não seriam também desse tipo os discursos que o homem obstinado e grave de Marienbad parece tecer diante da bela jovem prisioneira da gaiola de ouro? Que haveria de verdade nessa realidade que vai sendo construída pelo sedutor? Afinal toda sedução é antes de tudo um desvio em linguagem (*seducere* é o oposto de *conducere*) e o discurso, por isso mesmo, uma sedução donjuanesca. Em *O Delfim* lemos: “Na brancura de uma folha de papel (que é indiscutivelmente um território de sedução, um corpo a explorar), no centro e bem ao alto planta-se a frase”. (Pires, 1979: 139)

O discurso de Cardoso Pires é pois, voluntariamente, um discurso de perdição. Perde-se o Engenheiro – desaparecido? morto?; perdem-se na morte Maria das Mercês e o criado maneta; perde-se o fio da meada com a série de versões que impedem definitivamente o desvelamento das sucessivas tragédias; perde também o escritor-caçador a possibilidade de ir à caça depois de uma noite de insônia; perde-se ainda ao abdicar do seu caderno de apontamentos e do material da sua investigação preliminar na *Monografia* do Abade, em nome de uma outra leitura que se insinua possível:

[...] não abrirei o meu caderno de apontamentos, e menos ainda a *Monografia*. Ficou-me de emenda. Para a próxima terei o cuidado de escolher outra leitura, de preferência um canto de alegria” (Pires, 1979:363).

Perder-se é um verbo nuclear de *O Delfim*. Possivelmente porque ainda não era tempo de concretamente ganhar. O ganho possível seria só uma escrita de fragmentos, enredada, a narrar os meandros de um livro por fazer. De certo modo, a festa do arraial, com a Lagoa liberada da tutela do último Palma Bravo, era ainda a metonímia da verdadeira revolução que, olhada a contrapelo da História, viria a acontecer seis anos mais tarde. O Escritor não podia prever a dimensão desse tempo, mas podia intuir que a revolução estava certamente por vir. O poder tinha contados os seus anos.

O que a narrativa deste romance de José Cardoso Pires põe em evidência é justamente a questão do poder. Ao desvelar o poder insidioso dos Palma Bravo, ao acompanhar a sua derrocada, *O Delfim* aponta com alegria, a possibilidade real do seu deslocamento. Por isso mesmo, porque *O Delfim* é um romance que, no nível do enunciado, se empenha na desmontagem de um mito através do exercício bem conseguido de uma estrutura camuflada, não dogmática, não pedagógica, mas eficientemente capaz de substituir o mito pela His-

tória, também a sua estrutura – em outras palavras, a sua fisicalidade significativa, o seu processo de enunciação – exige a coerência de ser, também ela, não opressiva nem totalitária, mas ao contrário disso, deslizando, lacunar, digressiva.

A pedagogia neorrealista como que refluí diante de uma escritura em liberdade, suficientemente ambígua para acolher várias versões, uma narrativa que se tece em estilo dubitativo, transitando – com um ano de distância – de uma descrição do presente para uma intervenção do passado e vice-versa, corrompendo pistas, deslocando a autoridade magistral da *Monografia* do Abade da Gafeira. Cardoso Pires faz eco aos pensadores do seu tempo, entre eles a Roland Barthes, que na sua *Aula* inaugural postulava o anseio difícil de entrar no Collège de France, com o peso que aquela instituição possuía, tentando deslocar no seu seminário o lugar de poder que todo ensino em princípio pressupõe. Vale recordar o que ele dizia então:

Ce que je souhaiterais pouvoir renouveler, chacune des années qu'il me sera donné d'enseigner ici, c'est la manière de présenter le cours ou le séminaire, bref de "tenir" un discours sans l'imposer: ce sera là l'enjeu méthodique, la *quaestio*, le point à débattre. Car ce qui est oppressif dans un enseignement, ce n'est pas finalement le savoir ou la culture qu'il véhicule, ce sont les formes discursives à travers lesquelles on les propose⁵. (Barthes, 1978: 42)

⁵ "O que eu gostaria de renovar, cada um dos anos em que me será dado aqui ensinar, é a maneira de apresentar a aula ou o seminário, em suma, de "manter" um discurso sem o impor: esta será a aposta metódica, a *questio*, o ponto a ser debatido. Pois o que pode ser opressivo num ensino não é finalmente o saber ou a cultura que ele veicula, são as formas discursivas através das quais ele é proposto." (Barthes, [s.d.]: 43)

Essa reflexão sobre o ensino não está contudo longe do projeto de escritura que ele propunha, pois em ambos os casos – seja no ensino, seja na literatura – trata-se de uma discussão sobre a linguagem, ou sobre o modo como ela – para ser livre – deve tornar mais leve o seu poder. Continuando a evocá-lo, como que podemos ainda ouvir, na suavidade da sua voz, as possíveis estratégias para reduzir o que seria essa fatalidade do poder:

Et je me persuade de plus en plus, soit en écrivant, soit en enseignant, que l'opération fondamentale de cette méthode de déprise, c'est, si l'on écrit, la fragmentation, et, si l'on expose, la digression, ou, pour le dire d'un mot précieusement ambigu: *l'excursion*.⁶ (Barthes, 1978: 42)

A *excursão* barthesiana é um desvio da norma, é aquilo que nos tira *para fora do curso*, para fora de todo *a priori*, do evidente, do que vale por si, do esperado. *O Delfim*, de José Cardoso Pires, em 1968, foi um romance fora da ordem, que exigia do leitor a agudeza do “jogo do olho vivo” para surpreender nos seus desvios, na sua estrutura fragmentada, nas suas lacunas, nas suas falhas, não somente o sentido clandestino de que ele era certamente portador, mas ainda a urgência de enfrentar o texto narrativo a partir de um outro protocolo de leitura.

O escritor-furão, meio repórter, meio documentarista, meio ficcionista, meio historiador, descobre com algum espanto que na sua volta à Gafeira, passado um ano da sua primeira visita, o livro que ele começara a esboçar no seu caderno de anotações, fruto das entrevis-

⁶ “E eu me persuado cada vez mais, quer ao escrever, quer ao ensinar, que a operação fundamental desse método de desprendimento é, ao escrever, a fragmentação, e ao expor, a digressão ou, para dizê-lo por uma palavra preciosamente ambígua: a *excursão*”. (Barthes, [s.d.]: 43)

tas que fizera na Casa da Lagoa com o último descendente da aristocracia dos Palma Bravo, perdera sua lógica interna e ele já não mais poderia “preenchê-lo como dantes, com prazer e meditação” muito simplesmente porque o “mundo antigo desaparece[ra] e [o] deixa[ra] a uma janela, de braços caídos, atordoado” (Pires, 1979: 94). O livro haveria de ser outro, acompanhando a “baralhada de espectros em rebelião” (Pires, 1979: 95).

Um ano tinha sido suficiente para confundir definitivamente as vinte e quatro horas da enunciação de um livro por escrever. Porque *O Delfim* é mesmo isso: é como o *making off* de um romance que permanece por escrever; é uma espécie de rascunho em que o narrado e a narração se conjugam, em que o enunciado se mescla com a transcrição do processo de enunciação; é um caderno de anotações caóticas onde o que tinha sido registrado há um ano se revela inadequado porque a História deu-lhe a volta; é um registro de memórias passadas e de observações do presente em que os personagens da aristocracia rural perdem sua autoridade, passam de sujeito de uma biografia incompleta a objeto de falas populares sejam elas as imprecações do cauteleiro de um dente só, as adivinhas do padre, ou a bonomia de uma gentil hospedeira fiel ainda aos valores da autoridade passada, elementos que, reunidos aleatoriamente, com idas e vindas, dúvidas, versões, acusações e suposições, contradizem o modelo de um enunciado romanesco em que tradicionalmente uma crise do *statu quo* conduz, por peripécias várias, a um clímax que se resolve num desenlace coerente. Nada disso é capaz de definir esse romance de José Cardoso Pires quando ele próprio se entende tão somente como a hipótese de um livro: “Se um dia isto, a Gafeira, resultasse num livro [...] se um dia a Lagoa e a aldeia, os vivos e os espectros, viessem de novo até mim [...]” (Pires, 1979: 127).

Com *O Delfim*, assiste-se certamente à agonia do mito do poder dos Palma Bravo, mas sobretudo se anuncia a crise de uma literatura

que tranquiliza o leitor, que pedagogicamente caminha ao seu lado para ajudá-lo a conhecer e, quem sabe, para provocá-lo a agir. Inscrito estrategicamente entre uma renovada linhagem neorrealista e a ruptura da modernidade dos anos 1960, esse romance de Cardoso Pires nos faz assistir a uma outra prodigiosa agonia: a do mito da interpretação, agindo na contramão de uma crítica que pretende privilegiar a superabundância do conteúdo, pois aqui, lembro o Autor, “interessa mais a suspensão do facto do que a sua decifração” (Pires, 1977: 173). O investimento estrutural, a autorreferencialidade, a inserção voluntária do processo de enunciação no corpo do enunciado, que não anulam a dinâmica dos sentidos – centro luminoso, mas clandestinizado –, pretendem “acordar o leitor, afastando-o de uma comunhão sentimental com a estória naturalista e trazê-lo a um plano mais crítico que é o da própria redação” (Pires, 1977:146), como afirmara o seu autor em Londres, em 1971, aquando da primeira versão do seu ensaio *Visita à oficina*.

Diante desse romance de perdições, que se abre em múltiplas versões da história, perde-se também o leitor porque nada de seguro lhe é dado. Diante de um romance da digressão e da fragmentação, ele tem que assumir a perplexidade de não saber, de não ter os mistérios revelados, de entrar enfim na opacidade de um discurso que lhe barra o sossego da totalidade e exige dele, como queria o seu autor, “uma segunda criação”.

REFERÊNCIAS

- Barthes, Roland (1978). *Leçon*. Paris: Seuil.
- (s.d). *Aula*, trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix.
- Benjamin, Walter (1985). O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, in *Obras escolhidas: magia e Técnica, arte e política*. trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense.

- Camões, Luís de (1986). *Lírica Completa I* (prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva), 2.^a edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cerdeira, Teresa Cristina (2000). *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho.
- Hollanda, Chico Buarque de (1978). “Apesar de você”, do álbum *Chico Buarque*, Polygram/ Philips.
- Lepecki, Maria Lúcia (1977). *Ideologia e imaginário: ensaios sobre José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes.
- Lourenço, Eduardo (1978). *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote.
- Melo Neto, João Cabral de (1986). *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Sabiá.
- Pires, José Cardoso (1979). *O Delfim*. Lisboa: Moraes [1968].
- (1977). *E agora, José?*, Lisboa: Moraes.

O *DELFIN* DE JOSÉ CARDOSO PIRES OU A LITERATURA COMO CONTRAPONTO ENTRE LIBERTINOS E MARIALVAS

JOSÉ CARDOSO PIRES' O *DELFIN*: LITERATURE AS A COUNTERPOINT
BETWEEN LIBERTINES AND MARIALVAS

Rui Sousa

Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, CLEPUL

ruidnsousa@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2810-0092>

ABSTRACT

This paper examines the categories proposed by José Cardoso Pires in the essay *Cartilha do Marialva* (1963) through the counterpoint between two central figures in *O Delfim* (1968): Tomás Palma Bravo and the writer figure, who simultaneously fulfills the roles of author and narrator within the novel's plot. The central argument focuses on the author-narrator figure, analyzed within the framework of the libertine individuality category outlined in the *Cartilha do Marialva*, which operates as the perfect counterpoint to the *marialvismo* embodied by Tomás. The analysis emphasizes the pivotal role of the literary institution in shaping the tension between these two interlocutors and in structuring the novel itself as a hypothesis for mythologizing the engineer's image. This mythologization, in turn, underpins the construction of the author-narrator as an alternative locus of power through memory and literary transfiguration.

Keywords: Marialva, libertine, tension, author, *O Delfim*

RESUMO

Este texto procura discutir as categorias propostas por José Cardoso Pires no ensaio *Cartilha do Marialva* (1963) a partir do contraponto entre duas figuras determinantes de *O Delfim* (1968), Tomás Palma Bravo e a figura de escritor que é simul-

taneamente o autor e o narrador do enredo apresentado no romance. O núcleo fundamental da argumentação desenvolvida é precisamente a figura do autor-narrador, entendida em função da categoria da individualidade libertina apresentada, na *Cartilha do Marialva*, como contraponto perfeito do marialvismo representado por Tomás. O contraste explora-se, sobretudo, em função da centralidade que a instituição literária ocupa na tensão entre os dois interlocutores e na própria constituição do romance como hipótese de fixação de imagem mítica sobre o engenheiro que é, ao mesmo tempo, o núcleo da edificação do autor-narrador como potência alternativa de domínio através da memória e da transfiguração literária.

Palavras-chave: Marialva, libertino, tensão, autor, *O Delfim*

No importante texto “Memória Descritiva”, publicado originalmente em 1977, José Cardoso Pires observou que a grande maioria dos críticos não conseguiu deixar de ver naquele que será provavelmente o seu romance mais marcante, *O Delfim* (1968), uma espécie de prolongamento ou transposição prática das considerações desenvolvidas no livro de natureza ensaística publicado com o título *Cartilha do Marialva*, em 1963 (Pires, 1999: 135-136). Na recente biografia do escritor, da autoria de Bruno Vieira Amaral, por exemplo, o capítulo que foca o romance apresenta um panorama das recensões críticas mais polémicas, na sua grande maioria direcionadas para a problematização do modo como a figura de Tomás Palma Bravo, derradeiro representante de uma linhagem de aristocratas estruturantes do ambiente vivido na terra alegórica da Gafeira, espelha os traços determinantes da figura do marialva. Nessas várias leituras, parte-se do pressuposto de que Cardoso Pires toma para si as categorias propostas na obra, representando-se como exemplo da figura contrapontística do libertino, que, como o biógrafo conclui, não é necessariamente evidente (Amaral, 2021: 325-339).

No entanto, de um modo que me parece um pouco paradoxal, a grande maioria da crítica dedicada ao romance, em particular nos textos direcionados para as aproximações à Cartilha do Marialva ou para a sugestão do diálogo com o francês Roger Vailland, não aprofundou significativamente a relação entre as teses do autor sobre o par marialvas/libertinos e uma das mais singulares e discutidas figuras da obra, o autor-narrador.¹ Com efeito, se existe consenso quanto ao facto de o caso emblemático de Tomás Palma Bravo representar quase na sua totalidade os motivos, comportamentos e hábitos mentais e culturais da mitologia do marialva português, não deixa de ser igualmente muito relevante que a composição da personagem do escritor regressado à Gafeira seja constituída, pelo menos em parte, de acordo com uma outra linhagem mitificada por Cardoso Pires, a dos libertinos. Personalidade urbana, consciente da sua pertença a uma mundividência distinta da dos habitantes da comunidade gafeirense e, em particular, do tipo de aristocracia hereditária representada por Tomás, observador astuto e rigoroso dos elementos constitutivos das relações humanas vividas nesse ambiente, o narrador adquire através da escrita um tipo de poder relativo, mas que, para o leitor, é sempre o predominante. Refiro-me ao poder de seleccionar, dispor criticamente e exhibir em recorrentes comentários profundamente derrisórios a estagnação de um modo de vida rural e do tipo de hierarquias e de preconceitos culturais constitutivos que nele dominam. Como Cardoso Pires sintetiza admiravelmente, muito do que no romance é dado a saber através da pluralidade de recursos e de temporalidades convocados pelo narrador assenta no contraponto tenso entre *Logos* e *Mythos*, no seio do qual o escritor protagonista se converte

¹ O essencial das questões relacionadas com a discussão desta figura autoral no quadro dos debates novecentistas sobre a questão do autor encontra-se pormenorizadamente discutido em Arnaut (2002: 115-139) e em Serpa (2013: 114-125).

em “mitoclasta de todas as horas”, um “deicida” em revolta contra os processos de conservação de motivos míticos unanimemente assentes, que só se podem subverter a partir de dentro, através da opção por alternativas e por ângulos de perspetiva da ordem da pesquisa antropológica e da escavação arqueológica (Pires, 1999a: 152-153). Ora, essa cisão é precisamente aquela em que se dá o encontro entre a persistência cultural da tradição marialva e a emergência episódica, em parte devida à anacronia civilizacional dela derivada, da crítica de indivíduos libertinos.²

Assim, pelo menos em parte, *O Delfim* parece funcionar um pouco à semelhança do exposto na *Cartilha do Marialva*. Nos dois casos, propõe-se desde o título a abordagem a uma figura específica – a do marialva e a do delfim, que, dado como tipo com contornos reconhecíveis, é uma derivação da primeira – que depois tende a bipolarizar-se no jogo de contrastes de que sobressai o negativo exato desse perfil, o libertino, cuja razão de ser é da ordem da competição pelo poder sobre os discursos vigentes ou sobre o que deles fica na memória coletiva.³

Neste texto, procurarei explorar algumas interligações entre o ensaio *Cartilha do Marialva* (1963) e o romance *O Delfim* (1968), partindo sobretudo da complexidade da figura do autor-narrador, cuja ambiguidade atravessa toda a narrativa, tanto no modo como seleciona e posiciona os materiais que tem ao seu dispor para produzir

² A este respeito, cf. a panorâmica das origens e evolução do conceito de libertino proposta em Sousa (2023, sobretudo o primeiro capítulo).

³ Para uma análise do conteúdo da *Cartilha do Marialva* no contexto mais vasto da discussão sobre a libertinagem, inclusive no contexto de publicação do ensaio de Cardoso Pires, cf. Sousa (2023, sobretudo 226-254). Quanto à questão da centralidade que a crítica atribuiu à relação entre *Cartilha do Marialva* e *O Delfim*, concentrando-se quase exclusivamente na figura de Tomás Palma Bravo e na autópsia ao marialvismo da sociedade portuguesa, mas ignorando sintomaticamente as aproximações entre o autor-narrador e a figura contrastante do libertino que pretendo sugerir neste texto, cf. Amaral (2021: 325-339).

vários efeitos de distorção da realidade observada, como na configuração das personagens resultantes do contacto prolongado com figuras emblemáticas da sociedade gafeirense.⁴

Não chegando a receber um nome próprio, o autor-narrador é deliberadamente definido como o Autor, chegando mesmo a identificar-se com o próprio José Cardoso Pires, como o próprio salienta:

Esse recurso «abusivo» só pretende «acordar» o leitor, afastando-o de uma comunhão sentimental com a escória ao nível naturalista e trazê-lo a um plano mais crítico que é o da própria redacção. E se mais adiante, numa nota de pé de página do capítulo XV, vai ao ponto de se identificar descaradamente com J. C. P., seu desafortunado inventor, a intenção continua a ser idêntica: trata-se de uma chamada em asterisco, de inspiração cem por cento camiliana, destinada a arrancar o leitor para fora da mancha do texto ou muito simplesmente a explorar, por efeito, uma função fática (Pires, 1999a: 122-123).

Personagem que vai dominando o acesso do leitor às várias temporalidades que se cruzam no romance, esse narrador é também autor de apontamentos prévios à atual composição romanesca e investigador de fontes literárias e de testemunhos vários, processos de construção que exacerbam exponencialmente a profunda consciência do peso do labor literário no universo de Cardoso Pires, contribuindo, também, para adensar os efeitos de produção ficcional de uma figura com espessura literária mais ampla, com ramificações que adensam as componentes implicadas na trama textual. Essas valências permitem que o narrador seja a única figura a demarcar-se produtivamente do

⁴ A respeito dos problemas suscitados pela temporalidade peculiar do romance, cf. Lepecki (2004: 154-155) e Mendes (2024, sobretudo o terceiro capítulo).

ambiente estagnado da Gafeira, triunfando no confronto com Tomás Palma Bravo ao concretizar literariamente, segundo um ângulo de leitura próprio e naturalmente subversivo, uma das grandes ambições deste, a conversão de si numa personagem de livro. Como nota a certa altura a estalajadeira em cujo estabelecimento o escritor se encontra hospedado, num misto de censura e de compreensão para com Tomás e as suas peripécias, “todos os caprichos que ele tinha no que tocava à Casa da Lagoa era para um dia figurar nos livros ao lado dos antepassados. Acredite, senhor” (Pires, 1999b: 56). E, mais adiante, a estalajadeira completa o raciocínio: “«Só deus, senhor escritor, só Deus sabe a vida regalada que ele levava, se quisesse. A fábrica punha-lhe um chalet à disposição na Vila, mas isso sim, a lagoa cegava-o. E tudo por causa daquela ideia de figurar nos livros.»” (Pires, 1999b: 57).

Passarei a apreciar os contornos libertinos dessa figura singular, concentrando-me em dois elementos determinantes. Em primeiro lugar, abordarei a relação que o autor-narrador estabelece com o ambiente que o rodeia, adotando uma atitude de observação crítica transversal. Depois, analisarei alguns momentos da tensão entre o escritor e o engenheiro, avatares de um confronto mais vasto, constitutivo do núcleo operativo da *Cartilha do Marialva*.

Desde o início do romance, o autor-narrador dá a ver uma forma peculiar de habitar o espaço e de se posicionar perante os demais, contemplando a Gafeira e a sua fauna peculiar com um distanciamento analítico que é programaticamente assumido. Estamos, desde o capítulo zero, perante uma figura autoral que dá a ver o tabuleiro e a disposição das peças que o constituem. Como observou Carlos Reis, Cardoso Pires trabalha nesta obra o cruzamento entre discursos diversos, incluindo técnicas afins da representação cinematográfica, produzindo uma certa diluição do superlativo domínio da instância autoral sobre as certezas do universo que dá a ver.

Ao propor a autoria como trabalho de aquisição de um “conhecimento [...] feito de lenta indagação, de paciente investigação, de dúvida e de incerto avanço por entre depoimentos às vezes contraditórios” (Reis, 2012: 138), o romance exhibe os limites tradicionais da figura de Autor, dotado de um saber totalitário que nunca se questiona.

É nesse sentido que devem incluir-se as passagens nas quais o narrador evidencia reservas quanto a si próprio e se dedica a conjecturar ou a prolongar os factos observáveis através de efabulações, envolvendo-se no horizonte de contemplação e de crítica que dedica a todos os outros elementos. Como Cardoso Pires concluiu a respeito dos libertinos, a reiteração analítica com que este narrador regressa a situações, motivos, frases e figuras de diferentes momentos do passado, assim como a insistência em apresentar-se como identidade móvel, derivam do estado de “conspiração permanente consigo mesmo, através do exercício em sociedade e da crítica impiedosa, constante, obsessiva, das suas atitudes e das atitudes dos restantes mortais” de que o libertino fez a sua singular capacidade de persistir e impor-se na sociedade, mesmo que de modo sub-reptício e velado (Pires, 1976: 23). Trata-se de um cultivo deliberado e afirmativo da “epistemologia da incerteza” a que Carlos Reis se refere, para destacar o modo como este romance acentua a recusa de qualquer discurso definitivo e a importância supra-ficcional da crítica à sociedade em cujo seio o romancista (e o narrador da obra, sua extensão aproximada) procura afirmar-se (Reis, 2011: 237).

No capítulo introdutório, são-nos dadas, com precisão, a localização e a postura basilar da figura que manobrará toda a narrativa. A primeira frase, “Cá estou.”, anuncia um ponto de partida fundamental, o modo como uma figura se reconhece e se afirma, posicionando-se num espaço definido para retomar um procedimento:

Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei na minha primeira visita à aldeia e onde, com divertimento e curiosidade, fui anotando as minhas conversas com Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro. (Pires, 1999b: 35)

Consciência em visita, este indivíduo lida com a aldeia e com os seus habitantes de dois modos significativos, expressivos de um distanciamento a que não falta uma certa sobrançeria. Estamos perante alguém que vê os outros como suporte para o exercício da curiosidade e como matéria de entretenimento; desse modo, as suas atitudes e formas de estar são entendidas manifestações castiças, a fixar por escrito. Outro elemento fornecido neste primeiro retrato é a apresentação de si “em corpo inteiro, numa fotografia de álbum”, projetando-se em conflito potencial com o mundo envolvente:

Pormenor importante: enfrento a janela de guilhotina que dá para o único café da povoação, do outro lado da rua, e, mais para diante, vejo o largo, a estrada de asfalto e um horizonte de pinhais dominado por uma coroa de nuvens: a lagoa. (Pires, 1999b: 35)

Se atentarmos agora nas várias passagens em que é descrita a relação da presente narrativa com o caderno de apontamentos produzido na anterior incursão na comunidade, perceberemos como essas menções se estruturam de modo a configurarem a imagem de uma personalidade que se sente, inevitavelmente, distinta na sua relação com os outros, algo para que concorre obviamente a sua natureza de escritor.

No capítulo XI, a singularidade é alargada às circunstâncias da relação com a literatura, quer enquanto autor, quer enquanto leitor de outras narrativas. Trata-se da inquietude de um verdadeiro arquivista de materiais dispersos, como os livros fictícios citados ao longo do romance – “[...] sempre que neste mesmo quarto me punha a coleccionar apontamentos e passagens de livros ignorados, que

fazia eu senão entregar-me também a curiosidades?” – ou as diferentes personalidades com que se cruzou nos diferentes papéis do protocolo literário – “Jamais consegui contar uma história em paz comigo mesmo e com a gente que circula nela, e jamais consegui lê-la tranquilo” (Pires, 1999b: 112). A relação que o narrador, personalidade solitária apesar de socializável, estabelece com a comunidade gafeirense é dessa natureza, antecipando a posterior conversão das pessoas supostamente reais em personagens literárias de um enredo composto a partir dos vestígios do que deles foi ficando e da efabulação que se construiu para os capturar em figuras tipo reconhecíveis.

No capítulo XXV, é-nos dada uma síntese do tipo de materiais extraídos desse manancial preparatório – “No caderno vêm outras coisas, um comentário, uma citação, provérbios locais, desenhos (imagine-se), lembranças que ocorrem com a famigerada indicação de «ideia a desenvolver»” (Pires, 1999b: 209). A exposição minuciosa do método do autor, insinuando a potência virtual de outras versões da mesma interpretação a partir da expansão de recursos que não passaram do estado de registo de campanha exprime um traço da figura do libertino cunhada por Cardoso Pires, a obsessão pelo rigor organizativo.⁵ No ensaio *Cartilha do Marialva*, o libertino é

⁵ No capítulo XXV a descrição do processo de escrita tem uma outra função interessante. É através dessa experiência singular – “para lá do caderno e dos signos abreviados que ele contém, eu vejo o resto – um homem que escreve” – que o narrador se aproxima de uma das personagens mais peculiares do romance, Domingos. Com efeito, o mestiço fora vítima de uma espécie de ambição genesiaca, que, entre outros aspectos, passou pelo acesso à educação, circunstância que o assemelha episodicamente ao narrador: “Distingo-o perfeitamente, vergado, como eu, sobre uma folha de papel, mas mais lento (se é possível) ou lento por razões diferentes, e também de aparo em riste. Sei que está cobrindo números com aplicação; e rectas, e curvas, e sinais vários – exercício de caligrafia” (Pires, 1999b: 209). É, contudo, uma aprendizagem forçada, sem qualquer vestígio da autonomia de espírito que lhe permitiria isentar-se ao jugo do patrão.

definido pela “ambição dos planos organizados, do primado da inteligência”, colocada ao serviço da prática de processos inovadores, rigorosamente registados: “Estratégias globais, paixão dos planos. Os libertinos sempre se realizaram como amantes e batalhadores de golpe matemático, arquitetos de palavra medida, poetas de régua e esquadro” (Pires, 1976: 35). A figura do libertino, conforme equacionada por Cardoso Pires, evolui a partir de um *pedigree* secular, algo que permite ao autor traçar os contornos de uma releitura do percurso histórico e cultural português, que é também um efeito de diferentes relações com o trabalho intelectual individual e com as suas expressões artísticas e criadoras, assim como uma ponte crucial para um posicionamento crítico face à cultura europeia, essencial para uma contemplação crítica dos atrasos e singularidades atávicas da portugalidade. Enquanto o marialva corresponde a uma elite de sangue com raízes seculares e pouco apego a algo que tenha propósitos contrários ou pelo menos distintos dos enraizados nas tradições e métodos ditados por um certo prolongamento histórico de estruturas feudais, o libertino apresenta-se como uma figura muito mais vocacionada para a inovação, para a descoberta de novas estratégias, para o exercício autónomo de um projeto pessoal destinado a rivalizar com a velha nobreza de sangue por um outro estatuto de distinção e pela antecipação lúcida dos rumos futuros da sociedade.

É precisamente desse modo que Cardoso Pires, no ensaio “Memória Descritiva”, caracteriza o narrador do romance, para reforçar a suposta diferença entre o autor empírico e o autor textual:

Pessoalmente, causam-me náuseas os romancistas para quem a existência quotidiana é uma documentação com vistas à literatura, do mesmo modo que me fazem espécie todos os romancistas que percorrem a vida de bloco-notas na mão, embora saiba que os há assim e bons. [...]

Pensando, portanto, como penso, nunca os cadernos do meu escritor-furão me poderiam pertencer. Lógico. Sentenças de Palma Bravo, transcrições do Dom Abade ou do «Tratado das Aves», anexins e bagatelas são coisas do arsenal dele, não minhas. Fazem parte dos seus métodos de trabalho, embora tenha sido eu que as fui buscar a lugar nenhum e lhas meti na bagagem que ele levou para a Gafeira. (Pires, 1999a: 125)

O momento em que se percebem as mais evidentes associações entre o caderno de apontamentos e a relação ambígua do narrador com os seus interlocutores encontra-se, contudo, no capítulo VII. Ao refletir sobre a persistência dos cães no imaginário ocidental, como extensões e mesmo reflexos aproximados dos seus donos, o narrador acentua o peso dos apontamentos no modo como se vão processando as observações disseminadas pelo romance: “Acontece ainda que entre cachorro e amo não contam apenas os sentimentos. Há serviço, propriedade, demonstração de poder, como provam (entre as anotações do meu caderno): [...]” (Pires, 1999b: 88). Seguem-se ditos de um antepassado da família Palma Bravo, observações de um eclesiástico da Gafeira, uma menção à “parábola da filha desobediente”, um dos episódios reiterados simbolicamente nas conversas com Tomás, e uma descrição de Domingos, “um indivíduo que tratava as máquinas como se fossem animais e que dominava os cães como se fossem máquinas” (Pires, 1999: 89). Ficamos a saber, nessa sequência, que os apontamentos a que temos acesso são apenas a ponta de um icebergue incompleto — “Podia juntar mais. Enchi páginas e páginas com lembranças da lagoa, e até pedaços de livros antigos copiei, sentado a esta mesa” (Pires, 1999b: 89). Finalmente, contribuindo decisivamente para a configuração do narrador como figura com uma agenda pessoal na sua relação com Tomás e as outras figuras da Gafeira, lemos o seguinte lamento:

Mas eis que, quando trago de Lisboa o meu caderno e me preparo para recomeçar a preenchê-lo como dantes, com prazer e meditação, eis que o mundo antigo desaparece e me deixa a uma janela, de braços caídos, atordoado. Já não tenho Tomás Manuel como modelo vivo, como pão da minha curiosidade. Nem Maria das Mercês. Nem o Domingos que se transformou em cão-maneta. Nunca mais as noites da lagoa terão aquele deslizar brando e espesso – o travo macio do gin, como eu dizia tantas vezes.

Por isso, se pretender juntar aos meus apontamentos a menor ideia, a menor palavra, serei, como o abade da *Monografia*, narrador de tempos mortos. Falarei obrigatoriamente de ruínas, misturarei ditos e provérbios, pondo-os na boca do filho quando pertenciam ao pai ou ao tetravô, numa baralhada de espectros em rebelião. E se, para completar, invento uma legenda do tipo *Ad Usum Delphini*, pior (Pires, 1999b: 89-90).

O rigor da observação e o gosto pela minúcia arquivística assumem nesta passagem um outro propósito, a observação gradual dos comportamentos de todos os seus interlocutores, relativamente aos quais o narrador se sente e se sabe distinto, mesmo quando com eles partilha momentos dignos de conservar neste enredo que é também, à boa maneira libertina, um registo autobiográfico ou memorialístico das aventuras em sociedade de um andarilho do espírito. Ora, na ausência de modelos vivos com os quais confrontar-se, o narrador acentua a transição entre uma primeira vertente do seu trabalho – a investigação de uma dinâmica social específica – e aquela que lhe é mais naturalmente associada, a de autor de um romance em gestação. Nos dois casos, parece entrever-se a prática sistemática de um livre exame crítico, derivado, também, de uma intenção de captar a singularidade de si por contraste com os habitantes da comunidade, “prova superior de qualidade, individual, como enaltecimento voluptuoso – pois voluptuosa é toda a apre-

ciação que alguém faz de si próprio e da coragem sobranceira de se revelar por inteiro” (Pires, 1976: 54). Fragmento romaneado de um mais vasto ensaio de campanha, *O Delfim* é, em vários aspetos, um reflexo dessa voluptuosidade.

Importa, por outro lado, observar que, nas páginas do romance, a figura do autor-narrador se vai expondo como alguém apto a triunfar no confronto com Tomás Palma Bravo.⁶ É esse confronto que permite, por exemplo, que nos questionemos a respeito do sentido exato do caderno de apontamentos. Com efeito, se o facto de o autor-narrador o trazer consigo nesta nova incursão aponta para a curiosidade arquivística e literária inerente ao desejo de recolher variações dos mesmos dados elementares, as anotações fazem também do caderno uma ferramenta ativa de iluminação das personagens em jogo. Sabendo-se um elemento estrangeiro ao ritmo estabelecido pela comunidade e, nessa medida, dependente das simpatias daquele que detém o poder, o escritor consegue manter a sua atividade derrisória sem ser demasiado incómodo, participando,

⁶ Embora não concorde com a perspetiva adotada, parece-me importante reter algumas considerações de Nuno Teixeira Neves a respeito do fracasso de Cardoso Pires em conseguir dar conteúdo produtivo ao conceito de libertino. De modo pouco comum nas interpretações críticas de *O Delfim*, o ensaio foca precisamente a dimensão libertina da figura do autor-narrador: “E eis como o Libertino de Cardoso Pires, tão camuflado de propósitos progressistas nessa equívoca *Cartilha*, que é tão limitadamente desenvolta que resulta, em parte, um manual de justificação e, por fim, um manual de auto-castração, se vem a revelar, em *O Delfim*, como um satélite do Marialva, pois o seu Escritor-Caçador, com as naturais diferenças dos tempos mudados [...], tem consigo algo da linhagem de José Fernandes de *A Cidade e as Serras*, do Eça, ou seja do lacaio (para conversas íntimas e cultas) de Sua Alteza o Príncipe Jacinto” (Neves, 1969: 71). A relação entre Escritor e Engenheiro é, de facto, complexa e pode, em certos momentos, sugerir algum comprazimento do primeiro nas artimanhas do segundo, mas, conforme procuro defender, parece-me mais relevante a tensão conflituosa entre ambos e o peso que a instituição literária desempenha nesse embate.

inclusive, nos momentos em que mais se revela o teor tipicamente marialva do engenheiro. Para esse exercício de persistência em território do adversário, a compilação de aspetos reveladores da sua mundividência e dos dinamismos constitutivos da comunidade é parte importante da adaptação.

O narrador confronta-se com uma realidade petrificada, só perturbada pelas imprevisibilidades mistificadoras de Tomás, ao qual nenhum dos habitantes oferece qualquer resistência ou contraponto efetivo. A distância que coloca relativamente ao interlocutor e ao seu universo é própria de alguém consciente da decadência gradual desse modo de vida ultrapassado e empobrecedor, mesmo que apenas perceptível ao olhar sofisticado de alguns. Um pouco à semelhança do que ocorre na menção, bastante subtil, mas profundamente simbólica, ao conteúdo de um jornal diário que denuncia a escala nacional das encenações de normalidade podre vividas na Gafeira:

Estendo-me na cama a ler o jornal. Em poucos minutos está visto e deixa-me os dedos sujos de tinta, comprometidos por uma negrura baça de chumbo. É o suor, penso; o amargo e penoso uso de umas folhinhas que nasceram de apreensivos redactores e passaram por cadeias sucessivas de repartições, tesouras, adiamentos, sustos, até serem espremidas nas pesadas rotativas. Esfregando o polegar no indicador, sentimos escorrer o esforço, o fungo quase imperceptível que reveste e que alisa os altos e baixos da nossa consciência. São jornais sem sobressaltos, é o que se pode dizer deles, lendo-os. E é o que eles nos dizem a nós, suando. Foram tão escorridos, tão lavados pela Censura, que sujam as mãos (1999b: 124).

Corajosa reflexão sobre um dos principais esteios do regime do Estado Novo, sobretudo no ano emblemático de 1968 em que o

romance foi publicado,⁷ esta passagem denuncia uma personagem dotada de consciência superlativa, capaz de aperceber-se dos pequenos pormenores que se situam para além da aparência de normalidade projetada na escala circunscrita da Gafeira. Também naquelas paragens ele é um desses “desconfiados leitores das entrelinhas” que vão contemplando as agitações mais impercetíveis, atento aos pormenores, como ocorre na icónica passagem do confronto com a lagartixa com que se confronta no capítulo VI.

O narrador contempla a Gafeira com a consciência de que está perante um cenário de decadentes dependências, como ocorre com os libertinos contemporâneos apresentados por Cardoso Pires, muito menos capazes de genuína intervenção nas alternâncias significativas da sociedade e, por isso mesmo, reduzidos ao estatuto de “homens de transição que conhecem as belas conquistas de um mundo em decadência, ciosamente guardadas em exclusivo de um reduzido círculo” (Pires, 1976: 62); a esse reduto não pertencem, por exemplo, o Velho ou o Batedor, que tecem comentários depreciativos relativamente à mitomania de Tomás, sobretudo depois da sua derrocada, conforme esclarece o autor no texto “Memória Descritiva”:

O Delfim fez dela [a Gafeira] um santuário de mitos e, curiosamente, são os seus adversários mais assanhados – o Velho e o Batedor – que em coro o completam, sem querer, nessa tarefa. Porquê tamanha contradição? Possivelmente porque a desmitificação que eles pretendem executar é ainda feita com a linguagem do mito (Pires, 1999a: 39).

⁷ Para um aprofundamento da importância do ano de 1968 no desenvolvimento particular de uma etapa da ficção literária portuguesa, cf. Reis (2011). Esse momento é também significativo no contexto político nacional, dado que foi nesse ano que António de Oliveira Salazar foi vitimado pela célebre queda da cadeira, motivando uma simbólica (ainda que pouco evidente em termos concretos) transição no percurso do regime salazarista que marcou boa parte da experiência de Cardoso Pires enquanto autor e intelectual empenhado.

A classificação dessa personagem como “escritor-furão” recupera elementos significativos desse animal, como a agitação, a curiosidade vigilante e o potencial para o caos no modo como se relaciona com o habitat em que se encontra inserido, de modo a configurar uma identidade que se dedica a penetrar nas várias camadas de um universo em tudo distinto do seu para denunciar, mesmo que por vezes comprazendo-se com algumas situações, o modo de vida vigente naquela comunidade⁸. Essa cisão é evidente, por exemplo, no início do capítulo IX, quando o narrador recorda os momentos partilhados e equilibra o prazer experienciado e as causas profundas que nessas ocasiões mais contestou:

Mesmo face a face com um cartaz de morte, mesmo comprometido com parábolas de filhas transviadas e com lições sobre os dentes das prostitutas de bar, mesmo assim, que vinho. Pazinha Soares e a poesia de cornudos, se a há, nada podem contra ele. E a adega, melhor dito, o *bodegón*, embora entregue aos ratos e ao desprezo, continuará a ser para mim a cisterna de um sabor decantado que se repete gota a gota, igual e seguro – um trilho de cor a singrar sobre o tempo e a recordação, no extremo do qual Tomás Manuel, de mão na torneira, vai enchendo copos sobre copos. (Pires, 1999b: 103)

Tal como salientou Petar Petrov, o distanciamento irónico do narrador encontra-se em aspetos como a multiplicação paródica das designações possíveis para Tomás – a maioria das quais reme-

⁸ Não é indiferente a esta questão o facto de, como salientou Eunice Cabral, muita da economia interna do romance decorrer em contexto exclusivamente masculino, que envolve o narrador, a figura mais próxima do modelo de libertino, mas com evidentes cedências a um ambiente demasiado marcado por regimes de temporalidade alternativos como o que se vivia em Portugal (Cabral, 1999: 80-86).

tendo para a dependência identitária relativamente a uma soberania genealógica ultrapassada – ou no modo como o seu discurso é rigorosamente selecionado para melhor evidenciar a negatividade do seu perfil a partir das suas próprias considerações (Petrov, 2000: 207-210).

A relação entre o escritor e o engenheiro é, portanto, produto de uma contemplação focalizada, na qual o segundo é dado como exemplo acabado de uma espécie que o primeiro procura catalogar, não escapado, contudo, ao conhecimento que Tomás revela ter dos hábitos associáveis ao mundo intelectual dos escritores. Os momentos de convívio vividos na anterior incursão na Gafeira reforçam gradualmente um exercício mútuo de tolerância convivial, que não escapa a momentos de tensão e de animosidade.

No capítulo VIII, talvez aquele que mais concentra os elementos fundamentais desse confronto, Tomás deixa ver o essencial da ambiguidade com que se relaciona com os meios culturais típicos do seu interlocutor. Apesar de parecer interessado em saber mais sobre os processos literários da sua visita literata, é inegável o desdém do marialva pelos vários âmbitos que atribui à instituição literária. O núcleo dessa divergência é o embate entre a simplificação de uma realidade existencial que se deseja estabilizada e justificada em termos tradicionais, sem espaço para a complexidade da vida e para o questionamento dos processos que estabelecem essa simplicidade arcaizante, e a tendência literária para aprofundar os problemas: “«Pá, o mundo é bestialmente simples. Vocês, com a literatura, é que têm a mania de o complicar.»” (Pires, 1999b: 97). Em resposta a essa consideração, devem ler-se atentamente os termos exatos com que o narrador descreve a atividade dos verdadeiros escritores, transgredindo o universo maniqueísta próprio do mundo mental do engenheiro: “Nenhum escritor gosta de complicar seja o que for, e ainda menos de simplificar. A certeza do golpe está nesse rigor», torno eu. «É o seu martírio», digo ainda baixinho.” (Pires, 1999b:

97). Estamos, portanto, num plano para além de simplificações totalitárias, como a necessidade de complicar ou simplificar, do qual emerge um rigor criteriosamente trabalhado no confronto com a realidade mutável e, ao mesmo tempo, uma certa inquietação. A textualidade de José Cardoso Pires, como Ana Paula Arnaut salientou no seu estudo sobre o Post-modernismo, encontra-se profundamente inscrita num processo de conexão de múltiplos referentes estéticos, derivados de um diálogo complexo com o Modernismo e as Vanguardas e, deste modo, com ritmos de continuidade e descontinuidade crítica muito particulares (Arnaut, 2002: 77-82); esses ritmos projetam-se, entre outros aspetos, nessa experiência desassossegada do confronto com o real e com a consciência dos infinitos ângulos de observação que lhe podem ser dedicados, um pouco em contraponto, de resto, com a falsa fixidez característica da experiência social e cultural da Gafeira.

Lendo as categorias de marialva e de libertino propostas na *Cartilha do Marialva*, é evidente que Tomás encontra na literatura um dos núcleos teóricos da lenta introdução de novas técnicas, saberes e sistemas, contrários ao “imobilismo da fidalguia de antiga cepa [...]”, quer na política quer na administração, porque a mão de Deus (ou seja, a contingência, o milagre) [...] é superior aos planos do homem [...]” (Pires, 1976: 15-16). Trata-se da apologia do imobilismo ao serviço da aversão por tudo quanto representa aporia potencial, contrastando vigorosamente com a atitude libertina que, em *O Delfim*, o autor-narrador sintetiza na exposição da sua relação com as suas obras literárias:

Encho-me de paciência. Respondo-lhe que gosto de todos os livros que escrevi, e de maneira e por razões diferentes; que em todos falta qualquer rasgo do acaso para os tornar definitivos, acabados, e daí nunca poder abandoná-los, gostando ainda mais deles por isso. Depois –

explico — cada romance tem as suas recordações à margem das aventuras que conta, cada um vai crescendo com o tempo, corrigindo-se com o corpo e a voz do homem que o escreveu. Isso, as memórias ligadas a uma obra e a certeza de a trazermos continuamente connosco, suspense, inacabada, é que tornam feliz a arte de escrever. Stop, Engenheiro Anfitrião. Kaputt. Vamos deixar em paz as minhas prosas e o prazer vigilante que as acompanha pela vida fora, lá porque as considero suspensas, inacabadas e sempre melhoráveis (Pires, 1999b: 98-99).

A escrita é, pois, um reflexo da combinação entre o acaso e a completude impossível, determinando a experiência vital da procura permanente, a conexão íntima entre o indivíduo e as suas extensões textuais e o sentido de vigilância atenta, que não é, portanto, exclusiva da observação do mundo envolvente, mas dos próprios processos, outra forma de descrever a obsessão autocrítica dos libertinos.

Mas não é apenas nesse aspeto que Tomás pressente a ameaça representada pela literatura. Nessa mesma conversa, parecendo desejar tréguas ao anunciar que não voltará a falar das obras do seu interlocutor, o engenheiro ataca vigorosamente as composições de Pazinha Soares, representante de um perfil reconhecível de escrita feminina contrária aos valores da mundividência patriarcal e, por isso mesmo, condenada pelo modo como desafia o jogo da masculinidade, sobrepondo-lhe o prazer feminino e a coragem de o exibir poeticamente. Significativamente, é sempre no contraponto entre os escritores e os demais que se constrói toda a discussão. Como o próprio narrador observa, a menção a Pazinha Soares e à sua produção descrita como “poesia de cama” é essencialmente um pretexto para Tomás expor a sua reiterada tese machista — “«Conheces com certeza. Não há ninguém que não conheça essa cabra.» (Um momento: é aqui que Tomás Manuel irá jogar um dos seus pensamentos favoritos, o da cabra e da rédea curta.)” (Pires, 1999b: 99). Essa observação, relacio-

nada com uma hipotética filha futura que seria distinta das “literatas das faculdades”, culminará num novo ataque ao narrador e ao paradigma que este representa:

«Escuta.» Chega-se muito a mim, com um certo desafio manso no rosto. «Podes chamar-me primário e o resto que os intelectuais chamam às pessoas que não pensam como eles. Estou-me nas tintas. Borrifo-me, *d'accord?* Mas isto...» Espeta dois dedos na testa: «...não há teoria no mundo que justifique.» (Pires, 1999b: 100)⁹.

Contrastando com a tensão dos encontros com Tomás Palma Bravo, deve ler-se com a devida atenção o diálogo com uma outra figura, o Padre Novo. Trata-se do único interlocutor que parece aproximar-se do universo intelectualmente crítico e subversivo do escritor. No primeiro reencontro depois do ano decorrido desde anterior estadia na Gafeira, descrita no capítulo XIX, o narrador apresenta-se como um jogador, um dos atributos nucleares da iden-

⁹ Estes aspetos adquirem especial importância se considerarmos que, na adaptação cinematográfica de *O Delfim*, dirigida por Fernando Lopes e com argumento de Maria João Seixas e Vasco Pulido Valente (2002), a importância da literatura no confronto entre os dois protagonistas se encontra praticamente ausente. Não só é muito menos evidente o estatuto profissional do narrador, como os debates em torno das especificidades da mundividência letrada são eliminados da película. O facto de Pazinha Soares, sem ser explicitamente referida, surgir como uma amiga de Maria da Mercês, à qual ela descreve com um pormenor ausente do romance o seu quotidiano de confinamento, apesar de confidenciar a sua dependência relativamente a Tomás, contribui também para esvaziar as circunstâncias da sua integração no diálogo. Em grande medida, o filme concentra a narrativa no complexo triângulo composto por Tomás, Maria e Domingos, reduzindo a presença e relevo da figura do narrador, apesar de ser mais evidente, por exemplo, a singularidade do seu estatuto junto do engenheiro. Na primeira sequência do filme, por exemplo, que corresponde a uma cena ausente do romance, o momento em que o escritor em visita partira da Gafeira no ano anterior, o Regedor afirma explicitamente que os favores que Tomás lhe confiara eram invulgares.

tidade libertina. Essa habilidade lúdica e estratégica, que exprime a velocidade de um intelecto competitivo e atento aos pormenores, é partilhada pelos dois, como observa o Padre Novo: “«Só aos portugueses atentos é concedido o privilégio de jogar ao *Olho Vivo*»” (Pires, 1999b: 168). Não por acaso, esse jogo tem na sua estrutura um desafio ao poder que está ao alcance de poucos:

Essa era, mais ou menos, a nossa definição do jogo. Estou a reconhecê-la, costumávamos proclamá-la como se fosse uma verdade de seita e, portanto, subversiva uma vez mais ao abrigo do Código Civil. [...]. Passatempo patriótico, era assim que classificávamos o *Olho Vivo*. «*Um passatempo patriótico, exclusivo dos bons portugueses*», dita-me a memória inesperadamente, e penso logo num artigo de fundo de jornal e num governador civil a discursar. Nenhum deles falaria melhor (Pires, 1999b: 169).

A equação fundamental dos conflitos estruturantes do romance deriva, em grande medida, da cisão entre esses múltiplos poderes, representativos, respetivamente, de um imaginário conservador, ruralizante, assente no código comum, e da dinâmica subtilmente subversiva e inquietante dos que contestam essa velha ordem, partilhando com os seus pares eletivos uma outra consciência, como ocorre na sociabilidade específica dos libertinos:

Não é de mais repetir: a obra de Casanova, majestosa de irreverência e de ódio encapotado à moral em vigor, foi escrita «*pour la bonne compagnie que j'ai toujours fréquentée*», ou seja, para as minorias incompatibilizadas que ilustram as assembleias dos poderosos. Desajustado da bela sociedade onde gravitava, ele e os seus pares actuavam dentro dela, ou insinuando-se nela, como catalisadores da desagregação do presente com vistas a um futuro ainda de minorias se bem que esclarecidas. (Pires, 1976: 59)

Numa outra interlocução entre ambos, tendo como tema as circunstâncias do desaparecimento de Tomás e do estado em que este poderia encontrar-se, o narrador apresenta-se também como um caçador de estirpe singular, com um código distinto. Repare-se como são salientados tópicos específicos da libertinagem, como a centralidade do prazer, a intelectualização dos comportamentos e a necessidade coeva de organizar tudo rigorosamente, mas também a desconfiança imediata relativamente aos próprios pressupostos:

«Para mim e para todos os caçadores que se dão ao luxo de respeitar certas regras», torno eu. E, sentado ao lado dele, começo a defender teorias e conceitos de exigências no prazer e, logo, a necessidade de regras e de esquemas. Isto na intenção de o distrair e duvidando muito secretamente se tais esquemas, tais tácticas e o que se segue não seriam ainda uma visão literária da existência animal, sabendo ao mesmo tempo quanto me desagradaria que o fossem, e que se calhar são (Pires, 1999b: 182).

O tópico do prazer, que centraliza os propósitos da organização empreendida pelo narrador no modo como convoca a exigência de teorias e esquemas e, portanto, de uma racionalidade que se prolonga até mesmo a domínios mais tipicamente associáveis ao âmbito do instinto, é um interessante esteio do contraste entre as atitudes contrapostas nesta obra. Com efeito, se Tomás parece representar um indivíduo que encara o prazer como adesão a rotinas sociais mais ou menos cristalizadas, que fazem dele uma experiência a meio caminho entre a ritualização mimética de procedimentos arcaicos e a compensação para o tédio quotidiano, o narrador tem uma outra consciência da vivência desses episódios. Mais individualizada, audaciosa, experienciada ao nível do desafio a formas de acesso às determinações do jogo convencionadas tacitamente pelos

poderosos de sangue, trata-se de uma sede de controlo que se testa e se contempla distanciadamente, como teorizado na *Cartilha do Marialva*: “(Jogo: prazer do risco; método de adquirir dinheiro à margem dos princípios e das hierarquias do trabalho; possibilidade de promoção individual numa sociedade fechada; ambição de controlar os mistérios do acaso” (Pires, 1976: 38). Talvez seja essa a chave do sucesso do narrador na sociedade da Gafeira, do estatuto de cúmplice privilegiado de Tomás, da reverência que acaba por conseguir junto dos diferentes grupos sociais, individualizando-se precisamente pelo modo ambíguo como experiencia as jogadas com que se processa a sua adaptação ao meio.

Concluo esta abordagem ao contraponto entre libertinos e marialvas no contexto petrificado da Gafeira assinalando um episódio que ilustra o agravamento da desconfiança de Tomás relativamente ao seu interlocutor e o modo como a literatura desempenha um papel decisivo num eventual plano de vingança. No capítulo XXI, numa das conversas confidentes com o Padre Novo, precisamente a respeito da tendência mitomaniaca de Tomás, o eclesiástico refere uma das várias efabulações do engenheiro, envolvendo o escritor que, na altura, se encontrava longe do cenário da Gafeira e sem qualquer contacto com o marialva e a sua realidade específica: “«Uma trapalhada qualquer, não me lembro ao certo. Um processo por causa dum romance ou não sei quê. [...] «Escrito por você»” (Pires, 1999b: 184).

Como se procurasse vingar-se da afronta que o escritor lhe fizera ao recusar deixá-lo penetrar no espaço reservado da sua obra literária, Tomás parece nesse momento ter pretendido, no plano da instituição literária, assumir o mesmo estatuto de outros âmbitos do seu percurso, o de força genesiaca de homens e de livros a haver. O mais interessante é que, com um enredo e uma escala distintos, a narrativa proposta pelo engenheiro apresenta elementos próximos dos

que compõem o romance que foi, de facto, produzido. Do mesmo modo que *O Delfim* documenta episódios nos quais o narrador procurou obter informações junto de figuras próximas do engenheiro, ou expõe conversas entre ambos, nos quais Tomás efabulara figuras improváveis, essa narrativa polémica dá origem a uma outra personagem simbólica:

Com aqueles óculos a faiscar quando ri, conta-me como determinada manicura que usava verniz de prata veio à fala com um romancista, confiada na sua discrição e na sua fidelidade ao facto real; como depois o mesmo romancista, que era eu, traficou na sagrada letra de imprensa as confidências ouvidas, alterando-as com impiedade; conta-me ainda a repulsa de um Engenheiro protector que veio em socorro da ofendida, e, para fechar, lamenta sem azedume a paciência dum sacerdote que confusamente o escutou quando ele se encontrava no auge do furor e do whisky. Concluindo: «O Tomás Manuel só esperava que o seu livro saísse para apresentar queixa nos tribunais.» (Pires, 1999b: 185)

Tomás parece ter antecipado, com essa efabulação, algumas desconfianças silenciosas que nutrira relativamente ao escritor, dando a ver, eventualmente, o conhecimento que poderia ter do modo como este registava nos seus cadernos “as confidências ouvidas” e como poderia facilmente manobrar esses materiais para produzir um romance contrário ao seu modo de vida. Não parece muito difícil ler na ameaça de um processo em tribunal, derivado do conteúdo hipotético de um romance, um indício do que poderia ter ocorrido se Tomás se confrontasse com as conclusões do escritor, aquelas que norteiam o projeto de romance que (pelo menos ficticiamente) corresponde àquele que o leitor tem nas mãos.

REFERÊNCIAS

- Amaral, Bruno Vieira (2021). *Integrado Marginal: Biografia de José Cardoso Pires*. Lisboa: Contraponto.
- Arnaut, Ana Paula (2002). *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- Cabral, Eunice (1999). *José Cardoso Pires: Representações do mundo social na ficção (1968-82)*. Lisboa: Cosmos.
- Mendes, Gabriella Campos (2024). *Existência Narrativa e Temporalidade n' O Delfim de José Cardoso Pires*. Tese de doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa, Universidade de Coimbra.
- Lepecki, Maria Lúcia (2004). *Uma Questão de Ouvido: Ensaio de Retórica e Interpretação Literária*. Lisboa: Dom Quixote.
- Neves, Nuno Teixeira (1969). *Introdução a um Realismo Difícil*. Porto: Brasília.
- Petrov, Petar (2000). *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e Ruben Fonseca*. Lisboa: Difel.
- Pires, José Cardoso (1976). *Cartilha do Marialva*. 6.^a ed. Lisboa: Moraes.
- (1999a). “Memória Descritiva”, in *E Agora, José?: ensaios* (pp. 115-160). 2.^a ed., Lisboa: Dom Quixote.
- (1999b). *O Delfim: romance*. 17.^a ed., Lisboa: Dom Quixote.
- Reis, Carlos (2011). “Não há coincidências: O ano de 1968 na ficção portuguesa contemporânea”, in Helena Carvalhão Buescu e Teresa Cristina Cerdeira (Eds.). *Literatura Portuguesa e a Construção do Passado e do Futuro* (pp. 231-241). Lisboa: Caleidoscópio.
- (2012). “José Cardoso Pires: Em busca da verdade perdida”, in Petar Petrov e Marcelo Oliveira (Eds.). *As Vozes da Balada* (pp. 136-140). Lisboa: LusoSofia.
- Serpa, Ana Isabel (2013). *A Narrativa de José Cardoso Pires: Personagem, Tempo e Memória*. Tese de doutoramento em Estudos Portugueses, Departamento de Línguas e Literaturas Modernas. Universidade dos Açores.
- Sousa, Rui (2023). *Do Libertino*. Lisboa: Tinta-da-China.

NO PALCO DAS REPRESENTAÇÕES O ROMANCE DRAMÁTICO E CINEMATOGRAFICO DE *O DELFIM*

ON THE STAGE OF PERFORMANCES:
THE DRAMATIC AND CINEMATOGRAPHIC NOVEL OF THE *O DELFIM*

Michele Dull Matter

CEFET-RJ

mdsmatter@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-1135-1606>

ABSTRACT

Wanting to explore the materiality of the literary text, seeing it as a *body* to be traversed, this study intends to read in *O Delfim*, a novel by Portuguese author José Cardoso Pires, published in 1968, some of his narrative strategies that dialogue with the theatrical genre and discourse cinematic. The study seeks to interpret the narrator's stylistic choices of a narrator ethically committed to the human and to the art of revolutionary tradition, and also engaged with the permanent revolution of literary language. This article studies how strategic choices for textual materiality are directly related to its message. The analysis focuses on the relationships between the narrative and dramatic genres, as devices for a memorialistic and at the same time metafictional narration, but also highlights the text's relationships with cinematographic techniques. Through a subversive writing, the narrative forces the reader to see the metaphors of possible revolution and the perversion of a time of oppression also in the structural options of the discourse and, thus, re-elaborates the paradigm of Portuguese neorealist art.

Keywords: José Cardoso Pires, subversion, narrative strategies, theatrical genre, cinematographic language

RESUMO

Desejando explorar a materialidade da obra literária, este estudo pretende ler em *O Delfim*, romance do autor português José Cardoso Pires, publicado em 1968, algumas de suas estratégias narrativas que dialogam com o gênero teatral e com o discurso cinematográfico. O estudo procura interpretar as escolhas estilísticas de um narrador eticamente compromissado com o humano e com a arte de tradição revolucionária, mas também engajado com a revolução permanente da linguagem literária. Estuda-se como as escolhas estratégicas para a materialidade textual relacionam-se diretamente com a sua mensagem. A análise privilegia as relações entre o gênero narrativo e o dramático, como artifícios para uma narração memorialística e ao mesmo tempo metaficcional, mas também sinaliza relações do texto com a técnica cinematográfica. Escrita subversiva, a narrativa obriga o leitor a ler as metáforas da revolução possível e da perversão de um tempo de opressão também nas opções estruturais do discurso e, assim, reelabora o paradigma da arte neorealista portuguesa.

Palavras-chave: José Cardoso Pires, subversão, estratégias narrativas, gênero teatral, linguagem cinematográfica

O filósofo ordena as ideias conforme uma ordem racional; o historiador narra os fatos com o mesmo rigor linear. O romancista nem demonstra nem conta: recria um mundo. Embora o seu ofício seja o de relatar um acontecimento — e neste sentido parece-se ao historiador — não lhe interessa contar o que se passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar um mundo. Por isso recorre aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem. Sua obra inteira é uma imagem.

[Octavio Paz, *Signos em Rotação*, 1972: 68,69]

Nesta salutar homenagem ao Centenário de José Cardoso Pires, mergulhamos novamente na escrita brumosa de *O Delfim*, romance publicado em 1968, que manteve uma aposta revolucionária da arte, experimentada na literatura neorrealista dos anos 40 em Portugal, ao mesmo tempo que negociou conscientemente com a materialidade da forma literária, assegurando, nesta saudável tensão entre a ideia e sua textualidade, a permanência do Neorrealismo na contemporaneidade.

Privilegiamos aqui uma análise colada a seu tecido, focalizando referências teóricas ou de interpretação assinaladas pelo próprio Cardoso Pires, ao ensaisticamente visitar seu romance, em sua “Visita à oficina” (Pires, 1999: 115-160), espécie de “pós-escrito a *O Delfim*” (Cerdeira, 2003: 175-188). Reverenciamos, entretanto, como base teórica, os estudos basilares de Maria Lúcia Lepecki (1977), Maria de Lourdes Abreu de Oliveira (1979) e Maria Luiza Scher (1980).

Um aspecto interessante da escrita cardosiana, assinalado por Cleonice Berardinelli em “Algumas reflexões sobre a ficção de José Cardoso Pires”, é o “caráter visual” da sua ficção, quando a estudiosa analisa a opção de Cardoso Pires em trecho de “A charrua entre os corvos”, de *Jogos de Azar*, pelo significante “*espectadores*”, em vez de “*leitores*”. Berardinelli repara ali nessa opção de escrita e a menciona como um exemplo de “reconhecimento tácito do caráter visual de sua ficção, que provocou vários estudos sobre a feição cinematográfica da mesma” (Berardinelli, 2008: 17). Muitos se dedicaram à análise das ligações entre a linguagem literária cardosiana e a da sétima arte. Mais recentemente, o estudo de Petar Petrov (2017) a esse respeito, partindo dos contos de *Jogos de Azar*, conclui ainda que “a influência da linguagem cinematográfica na escrita de José Cardoso Pires se relaciona com o enfocamento visual de seu modo de contar” (Petrov, 2017: 105). Entretanto, sobre *O Delfim*, é fundamental assinalar o estudo de Elsa Maria Nunes da Silva, que analisou suas técnicas narrativas relacionando-as ao código cinematográfico, concluindo que

sua ligação com a linguagem do cinema permite ao texto literário uma renovação. Para a estudiosa,

A *O Delfim* interessa a estrutura do discurso cinematográfico, na sua simultaneidade muitas vezes ilógica, na sua plasticidade e na sua forma peculiar de apreender o tempo e o espaço. Só a fluidez particular da sétima arte lhe permite escapar às limitações da horizontalidade e sequencialidade do seu medium expressivo, auxiliando-a na representação da descontinuidade inerente ao acto perceptivo e à própria memória, princípio constitutivo da obra, bem como na tradução dessa sensação de simultaneidade e ubiquidade temporal e espacial tão particular ao sujeito moderno. (Silva, 2009: 149)

Concordamos com essa visão e assinalamos, em outro estudo¹, o quanto a escrita cardosiana, pelo emprego dessas técnicas, pôde reelaborar o paradigma da arte neorrealista, inaugurando também a pós-modernidade na literatura portuguesa. Segundo Ana Paula Arnaut, em “Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo” (2011), o “Post-Modernismo” português deve ter como referência a publicação de *O Delfim*, pois nele confluem marcas estéticas e ideológicas que o ligam a “uma diferente maneira de fazer e de entender a arte literária” (Arnaud, 2011: 130):

Da nova literatura sobressaem os seguintes aspectos: a mistura de géneros e a decorrente fluidez genológica, num culto ostensivo e quase sempre subversivo; a insistente e crescente polifonia, em algumas situações a tocar as fronteiras do indecível, da fragmentação e da (aparente)

¹ Referenciamos o estudo analisando a linguagem cinematográfica na obra (Matter, 2013: 121-130).

perda de narratividade; os exercícios metaficcionais, já presentes em romances cômicos e satíricos do século XVIII, mas agora renovados em grau e qualidade e alargados da escrita da história à re-escrita da História. (Arnaut, 2011: 131)

Em estudo anterior (Matter, 2010)², apontamos a obra *O Delfim* como excelente amálgama entre o investimento utópico da arte e a consciência crítica de um trabalho de linguagem. Ao fazê-lo, a escrita cardosiana dialoga constantemente com a linguagem cinematográfica e com outros recursos visuais. Assim, interessa-nos indagar em que medida o uso dessas técnicas visuais – notadamente as relacionadas a uma apresentação teatral das cenas e a algumas de apreensão cinematográfica do real –, se relaciona com o seu assunto, uma narrativa de base memorialística reveladora das modificações sociais ocorridas na Gafeira, palco de representações sociais que espelham o tempo vivido por Portugal na sua época de escrita. Aí parece estar a contribuição maior desse estudo para a crítica cardosiana: a valorização do texto literário em sua materialidade, destacando trechos e analisando-os no nível dos seus significantes, no seu nível sintático e nas suas associações de imagens, particularmente quanto às relações de intersecção de gêneros – o romance, o teatro e o cinema – e associando-as ao assunto narrado, num trabalho perscrutador da isomorfia de linguagem realizada pelo autor.

A narrativa se estrutura como um discurso memorialístico, com um narrador-personagem que indaga a memória em busca do tempo vencido. Este, passado um ano de sua visita anterior à terra da Gafeira, retorna para a nova temporada de caça na Lagoa e se depara com

² Este artigo parte de conclusões de análise da tese de Doutorado da Autora (Matter, 2010) ainda não publicadas, retomadas para destacar escolhas estratégicas reveladoras da composição literária cardosiana.

uma realidade transformada, em que o Engenheiro Tomás Manuel da Palma Bravo, outrora dono da lagoa da Gafeira, está desaparecido, sua esposa Maria das Mercês e seu criado Domingos, mortos. A rememoração é uma tentativa de compreender essa nova realidade: uma nova lei social em que os Noventa e Oito associados detêm a posse da Lagoa, emitindo as licenças de caça, numa imagem simbólica de substituição do poder individual pelo coletivo. Assim, ao deparar-se com o novo, o narrador-autor produz um texto de caráter memorialístico que gera opções estilísticas e estruturais de linguagem, como interpolação de tempos, anacronismos, recuperação desordenada de fatos, opção pela introdução dos discursos diretos por aspas, repetição de cenas, inclusão de comentários parentéticos, recuperação de histórias que aludem às mortes e ao destino do Engenheiro, antecipações através de índices para possíveis acontecimentos, entre outros processos correspondentes a uma narrativa de memória.

José Moura Gonçalves Filho, no ensaio “Olhar e memória” (1993: 99), comenta a relação entre o sujeito e a recuperação que ele faz pela memória, afirmando que a recordação traz consigo a marca de seus valores ideológicos e sentimentos. Se há um pacto entre sujeito que recorda e coisa recordada, é interessante observar a escolha dos fatos lembrados e a ordem como eles são organizados, pois o modo de os narrar está ligado à leitura que se pretende fazer deles. Entretanto, neste artigo, gostaríamos de analisar alguns outros artifícios de narração que parecem ser a forma óbvia que nasce “da estória que ele tem para transmitir” (Pires, 1999: 120), para usarmos as palavras de seu autor. Estamos falando do emprego de uma técnica discursiva próxima do gênero teatral e da opção pelo uso de recursos cinematográficos.

A memória – voluntária ou involuntária – traz à mente do sujeito recordador uma cena que se desenrola em sequência, como num filme, em maior ou em menor grau de organização. Assim, a apre-

sentação dos *flashes* recuperados pelo narrador de *O Delfim* é feita de forma mais verossímil através da construção do passado em cenas, isto é, em episódios apresentados de forma teatral ou cinematográfica para construir o passado pela linguagem. Como Octavio Paz mencionara, na obra citada como epígrafe, o romancista cria aqui um mundo através das “virtudes transmutadoras da imagem” construídas pelos “poderes rítmicos da linguagem” (Paz, 1972: 68-69).

Citando um exemplo, no capítulo III, o narrador ensaia uma diálogo com a Dona da Pensão – local onde se hospeda – cena na qual ela apresenta sua crença na versão oficial de morte por suicídio de Maria das Mercês, versão contaminada pelo seu olhar de mulher também solitária. O fechamento do capítulo III faz-se, primeiramente, pela expressão em forma de citação “‘Cala-te boca,’ penso eu em voz alta.”, havendo aqui a contaminação do discurso do escritor-furão pelo estilo da linguagem da estalajadeira, na expressão utilizada por ela: “cala-te boca”. A seguir, a última frase: “Ninguém entra nem sai do café.” Na abertura do capítulo que a este se segue, escreve o narrador:

É lá (no café) que se encontra a estalajadeira. Não aqui, pousada na minha cama a conversar, nem tão-pouco no cenário de um imenso e distante estrado, a abanar a cabeça desconsoladamente. “Jesus, Jesus”, estará ela a dizer às imposturas com que o Velho enche os ouvidos dos caçadores de fora. (Pires, 1983: 22)

Levado pelo estilo teatral da cena apresentada no capítulo III, o leitor desprevenido até esquece que o narrador inicia o capítulo com a indicação de que a hospedeira não estava em seu quarto (pois escreve: “Aí vai a Dona da Pensão: um mastodonte.” – Pires: 1983: 16, destaque nosso), e, deixando-se levar pela encenação presentificada de uma conversa bastante dinâmica entre o narrador e a perso-

nagem, imagina que a cena ocorre em tempo real. Mas a “rasteira no ouvinte desprevenido” (Pires, 1983: 52) vem no capítulo seguinte, a relembrar ao leitor que tudo se inscreve como um exercício da memória, em que lhe voltam vozes das quais não é possível identificar os relativos tempos.

Os limites tênues da memória permitem interpolações, contaminações do presente com o passado recuperado: “ ‘O que são as coisas,’ lamenta a minha hospedeira; e também não sei se essa voz é de ainda agora, quando a boa senhora conversava comigo aí à beira da cama, se mais antiga, doutras visitas que me fez (...)” (Pires, 1983: 18). Ressalte-se ainda que o dinamismo da cena é conseguido através do raro uso de verbos *dicendi* na introdução das falas, introdução essa que é feita, na maioria das vezes, sem a intromissão do narrador e com pequenas indicações apenas da pessoa do discurso. Lê-se:

E eu, do vão desta janela:

“É possível. De resto, tinha todo o direito a isso.”

E ela:

“O quê, ao lado dos outros Palma Bravos? Senhor, eram pessoas de respeito.”

Eu:

“Bem sei, está aqui no livro.”

Ela:

“Nunca naquela família tinha havido até à data o menor escândalo. Não me acredita?”

Outra vez eu:

“Acredito. (...)” (Pires, 1983: 19, 20)

A estrutura evidente nessa cena é a de um texto teatral. É fácil notá-lo pela inscrição das falas sem intromissão narrativa, após a introdução por pronomes, que assumem o lugar que viria ocupado

no texto teatral pelos nomes das personagens, e por raras marcações espaciais que lembram as *rubricas* de movimento típicas nesse gênero (conferir o sintagma “do vão desta janela”) que, afinal, já estava a indicar ao leitor, pela posição dele na janela, que o diálogo era efetivamente uma encenação da memória e não a narração de uma cena do momento da enunciação.

A introdução dos discursos por meio de estrutura teatral ocorre também no capítulo XVII, em que se abre espaço para as versões apresentadas pelos personagens quanto aos supostos crimes, em conversas no café imaginadas pelo narrador. A certa altura, o registro do diálogo assume a forma mesma de um texto teatral, com o nome do personagem e a fala ao lado:

Velho: “O carro é o menos. Mais porrada, menos porrada, anda sempre.”

O Dono do Café: É material inglês, não há que o faça calar.” (Fala assim, porque depois de encontrarem o corpo de Maria das Mercês, subira a encosta, como muitos curiosos, até o pátio da casa e vira o Jaguar. Estava numa poça de óleo e salpicado de sangue nos vidros e estofos.)

O Batedor: “Tal carro, tal dono.” (...) (Pires, 1983: 93)

Rubricas de interpretação também por vezes ocorrem, como em: “Velho, fuzilando-o com os olhos: ‘O Engenheiro, o Engenheiro... (...)’” (Pires, 1983: 93, destaque nosso). O narrador usa, nessa cena, a introdução de informações parentéticas para dar conta do aspecto narrativo ou de comentários que explicariam as possíveis opiniões dos personagens, como ocorre após a fala do Dono do Café. É interessante ainda notar, na continuação da cena, o papel de destaque dado ao Velho como elemento alimentador das intrigas, já indicado, aliás, desde o início, mas que vem agora refletido pelo seu posicionamento central no diálogo encenado, no qual aparen-

temente ocupa a posição ficcionalizada de testemunha durante um tribunal, situação em que os outros perguntam e ele responde, numa sequência dinâmica. Tal dinamismo advém do tom acusativo que emprega, de tal modo que a testemunha acaba assumindo o papel de advogado de acusação, ou de um investigador que conclui a versão do ocorrido e passa a explicar e defender sua tese. As indicações em forma de rubricas, como a citada anteriormente ou ainda – “de dente afiado” –, ressaltam o aspecto de inquisidor e crítico ferrenho assumido pelo Velho. Na sequência, sua característica principal, a posse do dente afiado – metáfora de seu papel – assume metonimicamente a sua voz. Não é mais com o nome de “Velho” que o texto faz a introdução de suas falas, mas com a transposição metonímica “Dente”. O Dente responde a mais e mais perguntas que lhe são feitas, numa estrutura já diferente de diálogo, em que não importa mais destacar quem fez a pergunta, mas a pergunta em si, com a supressão dos nomes das personagens:

Pergunta-se mais: “Fantasmas? Fantasmas de quem?”

Resposta do Dente: “Dos Palmas Bravo, de quem havia de ser?”

Nova pergunta: “E o criado Domingos?” Resposta: “Outro que nunca falta, o Domingos. Por sinal que é dos fantasmas mais importantes.”
(...) (Pires, 1983: 94)

Ao longo da narrativa, quase sempre as falas de personagens são introduzidas por aspas, como em citações, e não com a abertura de travessões. Essa técnica reflete uma narrativa memorialística, cujos fatos narrados são recortados pela memória, como se fossem *flashes*. As vozes chegam ao narrador, nessa noite de vigília, em *flashes* de memória. Não é algo organizadamente narrado com um propósito de se contar uma história com início, meio e fim, mas momentos retomados pela busca de um tempo vencido que se estabelece como *imagens*

de um tempo anterior, daí que, possivelmente, a opção pelo uso das aspas nos discursos diretos, se torne mais compatível.

Além de serem citações de vozes trazidas pela memória – ou imaginadas pelo narrador –, são ainda trechos em forma de testemunhos de um processo judicial (as várias versões para o caso), sendo assim também compatíveis com o gênero policial parodiado pela narrativa. Portanto, também nesse sentido, o uso da introdução do discurso direto em aspas parece mais eficiente. O próprio capítulo XVII parece ser um espaço aberto justamente para uma espécie de reconstituição da cena das mortes imaginada pelos personagens no café, especialmente guiados pelas considerações do Velho das Lotarias, já que na narração vão sendo introduzidas, em *itálico*, indicações de um processo reconstitutivo do crime: “*primeiro ponto*”, “*segundo ponto*”, “*terceiro ponto*”, “*quarto e último ponto*”, como argumentos de consolidação da análise investigativa suscitada pelas intrigas dos outros personagens em torno do assunto.

2. O DRAMÁTICO COMO REGISTRO DE UM PASSADO SELECIONADO PELA MEMÓRIA

A estrutura em cenas ou *flashes* visuais, comuns também no gênero dramático, remete, como primeiro aspecto, ao fato de um passado recuperado vir sempre em forma de imagens trazidas à tona por algum elemento precipitador, que pode ser feito de frases, de palavras, de imagens, de cenas, de vozes. Citemos um exemplo:

“Dar tudo menos os cães e os cavalos...” Quem fala assim?

O Engenheiro. A voz é dele, se bem que transtornada pelo vinho e avançando aos bordos, por entre frases retorcidas duma história de amores e de castigos. História emaranhada como diabo, e muito mais quando contada com uma voz de vinho. É ele, é. É, sem tirar nem pôr, o vocabulário de Tomás Manuel em acção. Em todo o caso, pressinto

que alguém está por detrás dele, alguém vai tomando forma através das palavras que me chegam, e meu dito, meu feito: pouco a pouco, emergindo da névoa da lagoa, desenha-se uma silhueta negra, cada vez mais solene, mais nítida...

“O tio Gaspar”, suspiro baixinho. “O fidalgo do brilho que cegava.” (Pires, 1983: 46)

A história do tio Gaspar, ou “a parábola da filha transviada” (Pires, 1983: 46) – uma das várias histórias que aparecem interpoladas na narrativa e funcionam como índices do comportamento dos personagens e de possíveis leituras para o mistério das mortes – é apresentada através de artifícios de narração que lembram a encenação teatral, já que veio à mente do narrador como um passado precipitado pelo discurso. Na cena, o narrador-autor traz à tona a história anteriormente contada pelo Engenheiro e refere-se a um cavaleiro-lavrador, o tio Gaspar, e sua filha, levada por amores rebeldes para a lógica de sua família. Entretanto, nos chama atenção no texto a forma teatral como a história interpolada se coloca. Apesar de ser um relato oriundo da memória do narrador, ele aparece presentificado, como se ocorrendo no momento da narração.

A presentificação dos verbos e advérbios contribui para que o leitor *veja* a cena em tempo real, além de acrescentar-lhe o tom teatral, já que o tempo presente é próprio do dramático. Notamos, por exemplo, no seguinte excerto: “Enchemos copos grossos de taberna antiga à boca da pipa e, enquanto escuto a parábola da filha transviada (...)” (Pires, 1983: 46). As indicações cênicas de movimentação ampliam a sugestão dramática: “Levanto-me num salto: ‘Chiça. Então está-se na adega e pára-se de beber? Que é da guitarra?’” (Pires, 1983: 46). Após servir bebida ao narrador, o anfitrião chama atenção para a história que se contará: “Pronto, e agora pianinho. Não há cá guitarras nem meias guitarras.” (Pires, 1983: 46).

Observamos que a narrativa surge com o poder de sua própria revelação, já que são as palavras que lhe chegam primeiro, e depois a lembrança do tio Gaspar, que permanece com eles como vulto vivo trazido pela memória até o momento em que o narrador envereda por outras lembranças (“O lavrador dos olhos em brasa esfumara-se. Tínhamo-lo deixado para trás à beira de um braseiro, cabeça levantada, revólver a fumegar (...)” – Pires, 1983: 48). Assistimos à revelação da história por ela mesma, pois o Engenheiro anfitrião não assume a voz narrativa, como contador do caso mencionado. Há mesmo algumas frases, apresentadas como citações de falas suas, que se refeririam a comentários sobre a personagem da história narrada: “O tio Gaspar (preveniui-me Tomás Manuel) não era indivíduo para deixar que lhe mijassem nas botas. Mais: ‘Ninguém lhe podia ver sequer os olhos. Quando os abria eram fogo.’” (Pires, 1983: 47, destaque nosso). Mas, no geral, o relato da história apresenta-se ao leitor na voz do narrador, que, no entanto, se isenta de identificação, já que se assume sobretudo como um personagem que está em cena assistindo, como o leitor, em tempo real, à revelação da história. A história conta-se a si própria, pois o tom é mais dramático que narrativo, escritor-furão e Engenheiro anfitrião transformados em personagens que assistem a uma cena em tempo real que se desenrola à sua frente, e o leitor junto com eles por desdobramento.

A sugestão de apresentação em tempo real é revelada também pela apresentação ao leitor de duas cenas paralelas: a dos dois amigos bebendo e a do próprio tio Gaspar, a segunda apresentada como se fosse independente da primeira, como se estivesse acontecendo naquele momento:

Tornamos a encher os copos, e então verifico que o fidalgo já partiu, herdade fora, conduzindo pela arreata o cavalo de estimação. Tinha-lhe mandado pôr sela branca de camurça, estribos lavrados e arreios de

fivela de prata. Pardala, a galga de mais finos ventos, leva a coleira de cerimônia. Em procissão, amo, animais e servo vão caminhando, caminhando, até que fazem alto à beira de um fosso que servia de estrema à herdade. Silêncio sepulcral. Eu e Tomás Manuel ficamos de copos suspensos. (Pires, 1983: 47-48)

Essa construção com verbos presentificados e com cena se desenrolando à frente dos personagens amplia a aproximação do leitor uma vez que o torna personagem junto com os dois que apreciam a história vai se fazendo. Vê-se que tempo de enunciação e de enunciado se colam, e a história é apresentada com plasticidade dramática, com sugestões da sonoplastia e da execução de movimento: *silêncio sepulcral, copos em suspensão*.

Na continuação da sequência, a presentificação e a aproximação se fazem tão fortes que incluem até o comentário de Tomás pedindo silêncio e chamando a atenção do outro para o que acontecerá, somado a uma quase reação de asco, que será, por desdobramento, possivelmente a mesma experimentada pelo leitor-espectador:

Compreendo, compreendo. Na verdade, o velho continuava sem uma palavra, está fixo numa direção qualquer para lá da fronteira dos seus domínios. Rezará?, pergunto. Medita? “Chut.” Tomás Manuel chama-me a atenção para a mão direita do falecido tio Gaspar. Daquele vulto rígido, obstinado, desponta lentamente um revólver engatilhado. Durante algum tempo a mão suspende-se, depois, sempre com a mesma lentidão, aproxima-se da Pardala que o criado segura pela trela e abate-a com um tiro no ouvido.

Viro a cara para o lado: “Irra...”. (Pires, 1983: 48)

Nota-se em todo desenrolar da sequência a isomorfia entre o estilo narrativo, a escolha vocabular e as ações dos personagens.

A cena retoma o uso do vinho, já que remete a um dos serões da Gafeira, e em vários momentos a narrativa usa palavras ligadas ao campo semântico da bebida: “Depois, num tom arrastado, comovido, recomeça a história, emenda, volta a trás, *molhando* a palavra constantemente. ‘O tio Gaspar fez... o tio Gaspar aconteceu...’ (Pires, 1983: 47, grifo nosso). O Engenheiro *molha* a palavra assim como, junto ao narrador, enche os copos e torna a enchê-los. No final da recuperação pela memória da cena narrada, a atitude não poderia ser outra: “Acabou-se. Eu e meu companheiro bebemos uma golada de alívio.” (Pires, 1983: 48)

Vale aludir à escrita inebriada desse narrador, no sentido de suas idas e vindas, retomadas de imagens e de comentários recuperados pela memória de um *eu* que experimenta o exercício de ouvir de confissões no *bodegón* de Tomás. Esse exercício de escrita baseado, em parte, nas histórias que ouve do anfitrião pode ser, deveras, representado pela profissão do *barman*. Este novo paralelo entre as profissões (escritor e *barman*) e a imagem de uma escrita regada a bebida, presente sobremaneira nos capítulos VIII e IX, dão conta da escrita desviante, cheia de paradas e retomadas, repleta de sutilezas desse romance e são dois dos inúmeros paralelismos de imagens que encontramos em *O Delfim*. A reflexão do autor, José Cardoso Pires, sobre o estilo narrativo de seu romance parece confirmar essa leitura:

Resultado: a narração marcha a custo e com dúvida num amontoado de transgressões à ordem “natural” do método descritivo e com desarticulações em tempo/espaço, metonímias, hiatos, suspensões, e sempre a andar, sempre a aviar. Daí o caráter polissêmico (a um e a vários percursos) de certos trechos da leitura. (Pires, 1999: 144, 145)

Outro exemplo interessante de o quanto a recuperação pela memória é precipitada pelo discurso, isto é, por vozes que voltam aos ouvidos do escritor-furão, ocorre no início do capítulo XXX. Tais vozes compõem uma espécie de trilha sonora dessa narrativa que joga com a técnica cinematográfica: “À cabeceira do criado morto em plena prova do amor, as vozes cruzam-se, chegadas de sítios incríveis: / ‘Os cães são o remorso dos donos...’ / ‘Ó, ai, ó linda ... Lá-lari ... Ó, ai, ó linda...’(...)” (Pires, 1983: 174). São várias as frases retomadas como citações recortadas pela memória e que, de certa forma, resumem a atitude narrativa experimentada ao longo do romance, isto é, a apresentação de segmentos de linguagem como vozes que enchem o travesseiro do narrador de “recordações a mais”, como ele menciona ao encerrar o capítulo XXIX: “Também o meu travesseiro está carregado – mas de recordações. Recordações a mais...” (Pires, 1983: 173) Essas recordações do narrador, metonimicamente atribuídas a seu travesseiro, podem ser “a mais” porque sobram, ou seja, porque juntas compõem várias possibilidades de real no jogo do recordar, em que os paralelismos e contradições engendram uma verdade múltipla.

Essas imagens em paralelo são como as voltas da memória: sempre diversas, em espiral. Assim, por exemplo, neste capítulo a voz que lhe chega é a de que os cães são “remorso” dos donos, enquanto no capítulo VII eles são apresentados como “a memória dos donos” (Pires, 1983: 40), e também como “a assinatura do amo, de quem imitam a autoridade e os vícios” (Pires, 1983: 41). A sobreposição das frases, juntamente com a apresentação do criado Domingos como cão maneta, são um convite à leitura da possível traição do criado com a esposa, já que existe a mudança para a palavra “remorso” e já que, cão bem ensinado, o criado poderia imitar os vícios do amo, fornicador de mulheres alheias.

A construção da frase que lhe vem à memória antes dessa última, “À cabeceira do criado morto em plena prova do amor”, também parece indiciar essa possível traição, visto que ao escrever “em plena prova do amor”, o narrador remete ao fato de Domingos estar a provar o amor, a experimentá-lo, portanto, talvez pela primeira vez, sendo o elemento sintático *do amor* um partitivo da palavra *prova*. Se a inscrição fosse *prova de amor*, daria uma ideia de que ele estava sendo provado ou testado, e não parece ser essa a circunstância apresentada, que é, no entanto, da forma como foi escrita, mais ligada a uma atitude do criado no sentido de provar *do* amor, saboreá-lo.

3. O DRAMÁTICO COMO TESTEMUNHO DA REALIDADE

Como um segundo aspecto, a opção pelo jogo com o gênero dramático é a que melhor corresponde a uma narrativa que apresenta o palco das relações sociais recortado pela memória de um *eu* inquiridor do enigma da realidade. Nesse palco das relações em modificação na Gafeira, as testemunhas encenam como num teatro. A citação recortada de Hans Magnum Enzensberger é justamente a definição das atitudes dos personagens de seu livro, especialmente do Engenheiro. Após criar um *myse en abîme* da própria narrativa, dizendo que “Se um dia, a Gafeira, resultasse num livro” (Pires, 1983: 59), ele “não deixaria de meter meia dúzia de linhas tiradas de Enzensberger”, ele, afinal, as inclui:

Os papéis das testemunhas tinham sido, no rigoroso sentido literal do termo, decorados e repetidos até a saciedade, de modo que nos debates quem comparecia não eram as pessoas reais, mas a representação que elas tinham construído de si mesmas e das teses que se batiam. Anna Caglio não aparecia como ela própria, mas como alguém que interpretava o papel de Anna Caglio... (Pires, 1983: 59-60)

No livro, as personagens são representações, simulacros de pessoas reais, primeiramente, porque filtradas pelo olhar e pela escrita do narrador, e, como segundo aspecto, porque habitantes de um ambiente favorável às máscaras, pela censura do tempo referenciado. Além disso, a relação com a citação vem do fato de que a escrita desse escritor da Gafeira representa o teatro das relações sociais. Os papéis das testemunhas serem “decorados e repetidos até a saciedade” lembra ainda as inúmeras repetições de imagens recuperadas e associadas a outras em paralelismo nessa escrita caleidoscópica.

Aqui tudo aparece como uma representação, um elemento como metonímia ou metáfora de outro. Por exemplo, a existência da lagoa é descoberta pela nuvem acima dela. Sua relação se estabelece quase por sinonímia: “vejo o largo, a estrada de asfalto e um horizonte de pinhais dominado por uma coroa de nuvens: a lagoa.” (Pires, 1983: 2). Em certo momento, o narrador indica a consciência desse papel representativo numa informação parentética: “E, veja-se, é igualmente a lagoa (ou a nuvem em sua representação) que me chamou aqui e me tem entre quatro paredes, à espera e a recordar.” (Pires, 1983: 62). Ainda outra relação sempre evidente é a do Velho das Lotarias representado por seu Dente. Há uma espécie de isomorfia, portanto, entre essa existência como representação e a escolha de artifícios de narração, no caso os ligados ao gênero teatral.

O próprio narrador assume por vezes a posição de Autor, como no preâmbulo da narrativa e no capítulo final, querendo ser a representação do próprio escritor Cardoso Pires, fazendo inclusive referência textual a um de seus livros publicados, *O Anjo Ancorado*, indicado em nota pelo autor no rodapé do romance, assinalado através de uma indicação com asterisco no texto: “Assim como assim, não seria o primeiro da lista pessoal de um inventor de verdades que já descreveu (*) ondas bíblicas e peixes patriarcais” (Pires, 1983: 80). Mas sabemos

ser essa uma das estratégias de inscrição da poética da narração na narrativa, para que o leitor perceba que tudo ocorre como exercício mental de uma pena que escreve. A escrita é fundadora de uma nova realidade que aparece enquanto discurso. O uso desse recurso mostra que a construção autoral parece desejar que o leitor perceba o texto não como uma mimese da realidade, narração na qual ele mergulhará para viver ali uma nova realidade, sofrer ou sorrir e, de certa forma, vivenciar um processo catártico. Ele deverá perceber o texto como uma representação do processo de representação, como num teatro em que os bastidores são exibidos. Como mesmo indicou, o autor Cardoso Pires: “Esse recurso “abusivo” só pretende “acordar” o leitor, afastando-o de uma comunhão sentimental com a estória ao nível naturalista e trazê-lo a um plano mais crítico que é o da própria redacção” (Pires, 1999: 122).

A marcação textual desse afastamento da instância narrativa se faz pela oscilação da pessoa discursiva. Tal oscilação narrativa entre a primeira e a terceira pessoas tem uma leitura possível ligada à marcação do texto como uma cena teatral em que o narrador e sua narração são também personagens que figuram no palco, e por isso, por vezes, devem ser vistos de fora, como que de frente a um espelho. Aliás, essa já parece ser a proposta marcada desde o preâmbulo da narrativa, quando o narrador se auto-apresenta como um “Autor instalado numa janela de pensão de caçadores” (Pires, 1983: 2). Lembremos que, em outro momento, o escritor-furão se apresenta como um “actor que escolhe o segundo plano, convencido de que controla a cena” (Pires, 1983: 32). A construção dessa cena de forma também bastante teatralizada faz visualizar o papel do escritor-furão como um inventor de histórias que se representa no quadro, e, nesse sentido, funciona como um espelhamento da atitude geral da narração:

Silêncio a seguir; uma esposa que faz malha, um Engenheiro anfitrião que bebe, rolando o copo nos dedos. Situação pouco agradável para um visitante, se não fosse o whisky velho que o acompanha e a não menos velha curiosidade que nunca abandona o contador de histórias esteja onde estiver. Colecionador de casos, furão incorrigível, actor que escolhe o segundo plano, convencido de que controla a cena, deixa-me rir. (Pires, 1983: 32)

4. A CAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE UMA REALIDADE

É interessante notar que, na cena acima citada, ao mencionar o silêncio, o narrador vai preenchendo tal silêncio com palavras. A cena é apresentada também cinematograficamente através de *flashes* visuais justapostos pelo uso do assíndeto, absorvendo o que se passaria no “palco” através da objetiva em enquadramento com *campo médio* de visão, quando o público pode distinguir pessoas e reações. O elemento sonoplástico, importante na linguagem cinematográfica, é preenchido pela indicação da ausência de som daquele momento.

Com efeito, a instalação do narrador-autor no início do romance se dá como uma apresentação teatral, com indicação de composição cênica, e localização no espaço: “Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei em minha primeira visita à aldeia e onde, com divertimento e curiosidade, fui anotando as minhas conversas com Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro” (Pires, 1983: 1). A seguir, o romance focaliza a imagem do *eu* que se apresenta como Autor em *plano figura inteira*, imagem que adquire caráter pictórico pela estaticidade do quadro observado: “Sou um visitante de pé (e em corpo inteiro, como numa fotografia de álbum), um Autor apoiado na lição do mestre.” (Pires, 1983: 1). A postura assumida pelo narrador-autor é estática, mas a apreensão de toda a cena ocorre em movimento, pois é feita através de recursos de cinematografia, ou seja, é apreendida por uma espécie de câmera

que se movimenta no seu próprio eixo (panorama), vertical e horizontalmente, provocando a chamada *angulação*, e com mudanças de *enquadramento*, isto é, o uso metafórico de objetivas fotográficas especiais que determinam a limitação do campo captado pela câmera (cf. Barbaro, 1965: 120).

Não será possível explorar os inúmeros recursos de apresentação cinematográfica do romance, pois focalizamos mais sua ligação com o gênero teatral. Entretanto, desejamos apontar que, se o preâmbulo narrativo faz questão de focalizar a objetiva através da “instalação do autor numa janela”, tal qual uma representação pictórica lida cinematograficamente, é porque o autor parece querer marcar o seu caráter de representação. Especularmente, o que já se vê aqui é a imagem fulcral da narrativa: um narrador ao espelho, um narrador que narra o ato de narrar abusando da metanarratividade. Essa é efetivamente uma narrativa que se apresenta ao espelho, inscrevendo a própria poética da escrita na escrita, e ao mesmo tempo representando a realidade social da Gafeira como metonímia de Portugal. Diríamos que Cardoso Pires ousa criar uma narrativa que abraça certos recursos dessa linguagem poderosa do cinema para, também a partir de uma janela, apresentar um microcosmo que representa a realidade, mas que pretende colocar-se como uma parte do mundo real, e deve ser percebido como tal pelo leitor. *O Delfim* escolhe usar a técnica cinematográfica, em certos momentos, porque ela é capaz de absorver mais profundamente a realidade, já que conjuga ao tradicional “realismo” da imagem fotografada, neste caso por palavras, a ideia de movimento, típica do cinematográfico.

Anteriormente assinalamos que o narrador-autor se apresenta como o “Autor instalado numa janela de pensão de caçadores” (Pires, 1983: 2). É interessante também notar que o uso dessa expressão “instalado” remete ao conceito de *instalação* e seu caráter de colocação, arrumação, montagem ou distribuição em ordem de

objetos necessários para uma certa obra, no caso aqui, o romance. Ao mesmo tempo, a ideia de instalação pode significar inauguração, começo ou início, estabelecendo o princípio da narração. Mas o uso dessa imagem de *instalação* remete também ao universo artístico contemporâneo ligando a descrição dessa cena de abertura a uma obra de caráter plástico ou conceitual, organizados em um espaço montado como um ambiente. Ao situar o Autor de forma plástica, apropriado pelo olhar de uma objetiva, o texto parece criar uma sala de exposição para o público (leitor), com a figura do próprio autor instalado, como nas salas de arte contemporânea. Assim, ainda por mais esse aspecto, desde o início se vê a necessidade de marcar que o que está em exposição é também o exercício do narrador e a narração em si, e não apenas a história que se contará.

Percebemos que o romance rompe os limites do gênero narrativo tradicional para incluir técnicas relacionadas ao gênero dramático, ao mesmo tempo que opta por usar estratégias discursivas que lembram o exercício cinematográfico de escrita, como as que vêm sendo citadas aqui, entre elas a angulação, o enquadramento e a captação em movimento. O leitor não se deve admirar quanto ao conluio que se faz aqui entre um texto narrativo que usa estratégias comuns ao gênero teatral e uma narração que ganha estratégias paralelas ao discurso cinematográfico, pois de fato, o teórico de estudos cinematográficos Ismail Xavier mencionou (1993: 371) que o cinema foi encarado por alguns como o coroamento de um projeto de representação existente no teatro. Percebemos que o texto de *O Delfim*, por vezes, usa estratégias muito próximas do dramático e por outras do cinematográfico, e muitas vezes elas aparecem conjugadas. O importante parece ser que estas estratégias convidam o leitor a uma participação maior na realidade apresentada, ao mesmo tempo em que fazem questão de marcar o caráter de representação do discurso, evitando o simples processo catártico na leitura da realidade.

Analisando mais um exemplo dessas estratégias ligadas ao dramático e ao cinematográfico, o clímax da *hybris* de Tomás Manuel contra Domingos não poderia ser apresentado com tanta propriedade, senão como uma cena intensamente dramática:

Vinha de ajustar contas com o emigrante, agora era a vez do criado. Filando-o pelo pescoço, atravessa com ele o jacto dos faróis, esbofeteia-o, cospe-lhe insultos em cima de insultos. As palavras aumentam-lhe a ira e, a espumar de raiva, desfecha-lhe um soco nos queixos.

(...)

“Defende-te, capado dum coirão. Defende-te ou acabo contigo aí mesmo.”

Joelho em terra, cara em sangue a oscilar à luz dos faróis, o outro tenta endireitar-se. Velha e moço tremem de pavor, a criada nova foge a chorar. Agarrando o cajado, firmando-se nele com desespero, Domingos começa a levantar-se. Mas os dedos escorregam-lhe, as pernas negam-se; as pernas estão ocas, moles, e o homem, num último esticão, desmorona-se por inteiro em cima das pedras. (Pires, 1983: 145)

A ampliação dramática é conseguida não só pela linguagem e pelos gestos acentuadamente agressivos, mas também por sobreposição e acúmulo de imagens da caracterização da vítima e dos espectadores da cena. O efeito dessa sobreposição decorre, especialmente, da opção pelo uso do assíndeto como marca textual para somar as imagens sem elementos de ligação, como preposições e conjunções, e da rarefação dos adjuntos adnominais. Essa ausência contribui para a ampliação da emoção conseguida. Por exemplo, lê-se: “Joelho em terra, cara em sangue a oscilar à luz dos faróis, o outro tenta endireitar-se.” Da mesma forma, em relação aos que assistem: “Velha e moço tremem de pavor, a criada nova foge a chorar.” A opção pela ausência de adjuntos adverbiais ou outros elementos de coesão amplia o alcance trágico

da cena por unir *flashes* de reações ou acontecimentos de forma mais dinâmica, como requer uma cena de espancamento.

Os planos de imagens contrastantes, entre a atitude de Maria e a de Tomás, são ampliados pela referência à distância espacial – alto e baixo – conseguida pelos adjuntos adverbiais de lugar: “do alto da escadaria”, “lá embaixo”, que funcionam como elementos de captação cinematográfica do espaço, pelas mudanças de enquadramento:

Do alto da escadaria, Maria das Mercês tem estado a presenciar tudo sem uma palavra. Ela, estranhamente calma e silenciosa, o marido lá embaixo, com o corpo do criado aos pés. Vê-o pálido, devastado pela luz dos faróis e de braços escorridos, e sabe que ele está à espera dum movimento, do menor sinal de Domingos que lhe faça descarregar a fúria. Passa um minuto, passam dois, e o mestiço não se mexe.

Então, num rompante, Tomás Manuel dá meia volta, deita as mãos à cara brutalmente, e desaparece. Foge, quase foge, escada acima, doido para se livrar daquele farrapo nojento. (Pires, 1983: 146)

Nesse momento, são importantes as indicações circunstanciais para ampliar o alcance das indicações de movimento do personagem, como o advérbio *brutalmente*, ou, no período anterior, a informação temporal com o uso de repetição, que cria um eco, multiplicando a sugestão do nervosismo do personagem: “Passa um minuto, passam dois”. A escolha vocabular do verbo *fugir* e a sua correção, isto é, sua amenização (“*Foge, quase foge, escada acima*”, grifo nosso) aponta possivelmente para uma consciência por parte do narrador de estar a assumir um tom excessivamente condenatório da ação do personagem. Ainda nesse mesmo período, a utilização do demonstrativo (*daquele*), sobrecarrega de desdém a referência ao mestiço como tendo-se tornado um “farrapo nojento”.

4. CAMINHOS PARA ALGUMAS CONCLUSÕES

Como se tem visto, as técnicas de apresentação teatral e de apreensão cinematográfica, amplamente usadas, são estratégias de narração que parecem corresponder a uma narrativa fundamentada na memória – motivo pelo qual as cenas recuperadas aparecem em *flashes*, nem sempre ordenados – e a uma narrativa que se faz palco das representações sociais em modificação na Gafeira.

O romance *O Delfim* foi publicado originalmente em 1968, momento em que Portugal ainda vivia sob um regime totalitário, a ditadura salazarista. Ele se estabelece como documento sobre um tempo português censurado, e, ao mesmo tempo, como exercício revolucionário de defesa da mudança do *status quo*. Já é célebre o estudo de Maria Lúcia Lepecki sobre a imagística da transição e do lado revolucionário da mensagem de *O Delfim*. A crítica alertara para a “clandestinização do contado” (Lepecki, 1977: 101) experimentada por uma narrativa que requer um leitor-investigador, atento à “mensagem ou acontecimento cujo valor/conteúdo político se oculta” (Lepecki, 1977: 103). Assim, a Gafeira aparece-nos como o “fotograma de uma ambiência e de uma temperatura social” (Pires, 1999: 143), o Portugal de fins dos anos 60, um país massacrado por um regime opressor, que censurava a liberdade de expressão e tolhia todas as formas de discursos que se opusessem ao poder.

Dessa forma, na representação de uma atmosfera de máscaras, censurada pelo tempo social da produção, a narração usa a estrutura dramática como forma isomórfica de apresentação das relações, e a técnica cinematográfica como meio de apreensão da realidade de forma exterior e multifacetada, procurando absorver, pela sua visão estereoscópica, refletida na sua estrutura caleidoscópica, as muitas faces do real. Mantendo a crença numa transformação da realidade, a narração de *O Delfim* ensaia uma atitude de alerta, de *olho vivo*, propondo uma postura de vigilância e de espera atenta pela mudança,

assinalada no texto pela nova ordem estabelecida na Gafeira, e almejada no tempo de enunciação da escrita do romance.

Pelo uso de uma estrutura formal que exige a sua participação efetiva sem oferecer uma mensagem ideológica pronta, e também pela quebra dos limites entre os gêneros literários, a narrativa de *O Delfim* obriga o leitor a ver as metáforas da subversão também nas opções estruturais do discurso, e reelabora, assim, o paradigma neorrealista da arte intervencionista eticamente engajada e esteticamente bem realizada, instalando-se como marco incontornável dos estudos da Literatura Portuguesa do século XX.

REFERÊNCIAS

- Arnaut, Ana Paula (2010). “Post-modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo”. *Via Atlântica*, v. 11, n. 1, 129-140. Disponível em: <https://revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50544>. Acesso em: 13 de junho de 2025.
- Barbaro, Umberto (1965). *Elementos de Estética Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Berardinelli, Cleonice (2008). “Algumas reflexões sobre a ficção de José Cardoso Pires”. *Revista Navegações*. v. 1, n. 1, 15-25.
- Cerdeira, Teresa Cristina (2003). Pós-escrito a *O Delfim*, in Maria Lúcia Lepecki (Org.). *José Cardoso Pires: Uma vírgula na paisagem* (pp. 175-188). Roma: Bulzoni Editore.
- Gonçalves Filho, José Moura (1993). Olhar e memória, in Adauto Novaes (Org.). *O olhar* (pp. 95-124). São Paulo: Companhia das Letras.
- Lepecki, Maria Lúcia (1977). *Ideologia e Imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires*. São Paulo: Moraes Editores.
- Matter, Michele Dull Sampaio Beraldo (2010). *A excursão neo-realista: o lugar do literário na tradição da utopia*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ.

- (2013). “Literatura e cinema, em um olhar de narrador-caçador: o cinematográfico discurso de *O Delfim*”. *Revista Metamorfoses*. 12.1/12.2, 121-130.
- Oliveira, Maria de Lourdes Abreu de (1979). *Pessoa sob Persona – Olhar e Olhado em O Delfim, de José Cardoso Pires*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, UFJF.
- Paz, Octavio (1972). *Signos em Rotação*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Petrov, Petar (2017). Literatura e cinema: a propósito dos contos de *Jogos de Açar*, de José Cardoso Pires, in *Repositório da Universidade de Lisboa*, CLEPUL. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/31119> Acesso em: 13 jun. 2025.
- Pires, José Cardoso (1983). *O Delfim*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Pires, José Cardoso (1999). *E agora José?* Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Scher, Maria Luiza (1980). *O “jogo do olho-vivo” – leitura da obra de Cardoso Pires*. Dissertação de Mestrado. PUC-RJ, 1980.
- Silva, Elsa Maria Nunes da (2009). *Literatura e Cinema: a escrita cinematográfica de O Delfim, de José Cardoso Pires*. Tese de Mestrado. Funchal: Universidade da Madeira.
- Xavier, Ismail (1993). “Cinema: revelação e engano”, in Adauto Novaes (Org.). *O olhar* (pp. 367-383). São Paulo: Companhia das Letras.

CORPO-DELITO NA SALA DE ESPELHOS PERSONAGENS (DES)MASCARADAS

CORPO-DELITO NA SALA DE ESPELHOS
(UN)MASKED CHARACTERS

Ana Paula Arnaut

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade de Coimbra

arnaut@ci.uc.pt

<https://orcid.org/0000-0001-9853-5940>

ABSTRACT

Closely linked to a reality that is not too distant from our own, and with a clear influence from Brechtian epic theatre, *Corpo-delito na sala de espelhos* not only exposes the atrocities committed by the PIDE, but also denounces the practice of justice applied to political police agents in the aftermath of the April Revolution. The play has been enthusiastically received by critics for the importance of its subject matter, but it has also provoked some less positive comments in terms of the impact it may have (had).

Keywords: Torture, PIDE, masks, revolution, justice

RESUMO

Em estreita ligação com uma realidade que não nos é muito distante, e no âmbito de uma clara influência do teatro épico de matriz brechtiana, *Corpo-delito na sala de espelhos* não só expõe as atrocidades cometidas pela PIDE, como denuncia a prática da justiça aplicada aos agentes da polícia política no pós-Revolução de Abril. Recebido com entusiasmo pela crítica, no que diz respeito à importância de que o tema tratado se reveste, a peça não deixa, porém, de suscitar alguns comentários menos positivos no que diz respeito ao impacto que possa ter (tido).

Palavras-chave: Tortura, PIDE, máscaras, revolução, justiça

«Nunca escrevi nada, à excepção deste texto, que pudesse considerar maldito. Mas houve uma quantidade de acontecimentos que tornam, para mim, ‘Corpo-Delito na Sala de Espelhos’, uma obra ainda bastante enigmática».

«Escrevi esta peça, porque penso que o interrogatório policial é uma forma teatral. No fundo, o polícia é um actor frustrado. A iluminação, o espaço, o tempo, e uma quantidade de valores correspondem, no interrogatório, a valores teatrais. A ideia tomou forma, preparando um cenário. As soluções vieram por si».

José Cardoso Pires (*Diário de Lisboa*,
12.12.1980: 20)

Embora a incursão de José Cardoso Pires pelo teatro se traduza apenas na publicação de duas peças (*O render dos heróis*, 1960, e *Corpo-delito na sala de espelhos*, 1980), não deixa de causar estranheza o facto de um dramaturgo e crítico teatral como Luiz Francisco Rebello ter ignorado o nome do escritor em qualquer uma das *taxonomias* que propõe, ou, na mesma ordem de ideias, ter prestado tão pouca atenção à segunda peça por ele publicada. Com efeito, ao dar exemplos das “três categorias de autores” que distingue no âmbito do seu “relacionamento com a escrita dramática, do ponto de vista da assiduidade”, aponta, no caso dos “dramaturgos a tempo inteiro”, “ou quase”, António Patrício, Alfredo Cortez, Ramada Curto, Bernardo Santareno, Jaime Salazar Sampaio; no se refere aos “dramaturgos por acidente, destaca “Teixeira-Gomes, Pascoaes, Mário de Sá-Carneiro,

Aquilino, António Botto, António Gedeão, David-Mourão-Ferreira, mais recentemente Lúcia Jorge e Maria Velho da Costa.¹”.

No meio, “na categoria intermédia” composta por “algumas das personalidades mais ricas e poderosas das nossas letras contemporâneas”, “que (...) mais ou menos equilibradamente partilharam o teatro com outros géneros e formas de expressão”, faz sobressair os nomes de Mário Cláudio, Raul Brandão, José Régio, Jorge de Sena, Natália Correia, Agustina Bessa-Luís e José Saramago (Rebello, 2000: 22). Em artigo anterior, Luiz Francisco Rebello (1984a: 60) usa o adjetivo “fascinante” para o Prefácio de Eduardo Lourenço à segunda peça e classifica *O render dos heróis* como “emblemático”, salientando em *Corpo-delito na sala de espelhos* a “componente sado-masoquista”, de acordo com palavras do próprio autor, para quem a peça é “a transferência sadomasoquista que envolve qualquer forma de tortura em conjugação com a expressão teatral de que esse comportamento se reveste. E de que se alimenta até²” (*apud* Rebello, 1984b: 112).

Neste mesmo livro, *100 anos de teatro português*, no “Dicionário de autores”, são contempladas as duas obras teatrais escritas por José Cardoso Pires, mas, no “Catálogo das peças”, Rebello opta por *O render dos heróis* e não por *Corpo-delito na sala de espelhos* (1984b: 112, 249-250³). A primeira peça já havia sido convocada por Rebello

¹ Luiz Francisco Rebello hesita “em incluir Pessoa neste grupo, como aliás em qualquer outro, porque, embora nos haja deixado apenas uma peça completa, o «drama estático» *O Marinheiro*, e de si próprio dissesse ser «essencialmente um poeta dramático», o teatro assumiu, na sua obra como na sua vida, a característica particularíssima do «drama em gente em vez de em actos» que foi a criação genial dos seus heterónimos» (Rebello, 2000: 22).

² Ver *Diário de Lisboa*, 1979: s./p. e Neves, 1979: 30R.

³ Em recensão ao Dicionário ilustrado *A literatura portuguesa no mundo* de Célia Vieira e Isabel Rio Novo (2005), Rebello estranha que, entre outros, tivessem ficado de fora “a *Dulcineia* de Carlos Selvagem, ou *O render dos heróis* de Cardoso Pires, obras sem dúvida

(1999: 144), como um dos “primeiros espécimes” da “dicotomia teatro épico / teatro do absurdo”, escritos sob a égide da “matriz estética referencial” brechtiana.

De igual modo, também não deixa de surpreender que a Academia tenha dedicado pouca atenção quer às peças publicadas quer às relações que estas estabelecem com o género – o romance – ao qual, efetiva e reconhecidamente, o criador de *O Delfim* se devotou e pelo qual obteve consagração (*Diário de Lisboa*, 1980: 20). Referimo-nos, em termos gerais, à permanência do *tópos* da repressão-opressão, caricaturalmente feita ou não⁴, e, em particular, ao modo como este se consubstancia e presentifica na composição das personagens e na teia de relações que entre elas se desenha.

Neste sentido, e tendo em mente a semântica interna de *Corpo-delito na sala de espelhos*, não podemos ainda deixar de estranhar que, no ano das comemorações dos 50 anos da Revolução de Abril, nenhuma companhia de teatro⁵, por iniciativa própria ou por solicitação-patrocínio da Comissão que presidiu às celebrações, tenha

bem mais importantes e significativas que *A encruzilhada* daquele ou *Corpo-delito na sala de espelhos* deste, com que estão aqui representados” (Rebello, 2006).

⁴ A título de exemplo recordem-se o romance *O Delfim* (1968) ou a fábula *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), republicada em 1988 no livro de contos, *A república dos corvos*.

⁵ Entre as muitas peças levadas a palco em Portugal, registamos as que, a título de sugestão, a Revista Forbes Portugal destaca: “Memórias de um tempo português” (Intervalo Grupo de Teatro, texto de Domingos Lobo e encenação de Pedro Miguel Silva); “A sorte que tivemos!” (Companhia de Teatro de Almada, textos inéditos de António Cabrita, Rui Cardoso Martins, Patrícia Portela e Jacinto Lucas Pires, encenação de Teresa Gafeira); “25 de Abril de 1974” (companhia Mala voadora, texto e encenação de Jorge Andrade); “A Noite” (Grupo de Teatro Jornalistas do Norte, texto de José Saramago, encenação do Grupo). No estrangeiro, no Festival Internationale Neue Dramatik de Berlim, foi possível assistir a: “Catarina e a beleza de matar fascistas” e “Pêndulo”, de Tiago Rodrigues e Marco Martins, respetivamente.

levado à cena esta segunda peça de teatro de José Cardoso Pires⁶. Estranhámos, não porque a peça seja uma exaltação fulgurante da Revolução, porque não o é, ou apenas o é enviesadamente, mas porque traz para o palco, que é também o da narrativa, assuntos que, como veremos, duplicam uma realidade que, pedagogicamente, é necessário manter presente na memória coletiva.

Uma peça que nos idos anos oitenta, em eco do que já havia escrito, em 1979, o crítico teatral Carlos Porto havia visto como “uma sonda profunda” à “mecanizada assunção da violência” da sociedade portuguesa, durante o regime fascista, “dividida entre a repressão policial, a resistência activa a essa repressão e o conformismo por aquela em parte manifestado”. Tudo urdido e ilustrado “através de personagens a que o A. retirou os possíveis aspectos maniqueístas”. O “sucessivo arrancar de máscaras (em que provavelmente não será possível arrancar a derradeira)” que a peça oferece, conduz, pois, e ainda, à constatação de *Corpo-delito* “ser uma tentativa, sem paralelo na nossa literatura dramática, de entender por dentro o mecanismo opressivo que dominou a sociedade portuguesa durante quase meio século” (1981: 47). O facto de considerar a peça “um espectáculo importante”, que mostra “um duplo processo: o da Pide e o da ‘despidezação’”, não o impediu, contudo, de apontar que o segundo processo “é teatralmente falhado e por isso, politicamente ineficaz” (Porto, 1979: 7).

⁶ Assinale-se, porém, a leitura interpretada da obra pelos estudantes do 2º ano da licenciatura em Teatro da Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha A iniciativa, do Museu Nacional da Resistência e da Liberdade e do Instituto Politécnico de Leiria, contou com uma sessão realizada na Fortaleza de Peniche, em 17 de outubro de 2024, integrada nas atividades do Clube de Leitura – Página 1.

A mesma, ou as mesmas ideias são partilhadas pelo dramaturgo Orlando Neves⁷, que, por um lado, destaca a análise “adulta e séria” de Cardoso Pires, que, “Pela primeira vez entre nós, directamente e sem peias, [...] aborda o problema da Pide, antes e depois do 25 de Abril”, representando “Os torcionários observados por dentro de si mesmos e na sua relação (teatral) com as vítimas, [...] uma forma de análise terrivelmente contundente e impressionante para o espectador”. Por outro lado, não deixa de considerar que “o resultado – a peça – não consiga atingir o alvo”, e que “Estamos assim face a um texto falhado como unidade dramática, no ritmo, na economia” (Neves, 1979: 30R).

Seja como for, é inegável que o tema de *Corpo-delito na sala de espelhos* se enquadra na reconhecida vivência antifascista de Cardoso Pires e no consequente culto de uma literatura de forte cunho ideológico. Mas, para melhor compreendermos a génese deste texto teatral, torna-se necessário recordar um texto incluído em *E Agora, José?* (2003a [1977]), parcialmente transcrito no Programa de apresentação de *Corpo-delito* (1979b: 12). Referimo-nos ao texto “A visita”, em cujas páginas o escritor narra e descreve a sua ida, em tempo pós-

⁷ Lembrando que a peça produzida pelo Grupo 4 e levada à cena em maio de 1979 é diversa da versão que no ano seguinte se publica e que é designada como “versão de Londres”, deve, porventura, salvaguardar-se o facto de as palavras de Orlando Neves, bem como as que Carlos Porto escreve em 1979, respeitarem às impressões colhidas enquanto espectadores e não enquanto leitores do texto dado à estampa em 1980. Na crítica escrita pelo primeiro ressalva-se, aliás, que a sensação menos positiva com que ficou pode dever-se à encenação, levada a cabo por Fernando Gusmão. A denominada versão de Londres conta com correções, nomeadamente no que diz respeito ao número de personagens ou à descrição de ambientes (Pires, 1979), que, apesar de terem sido enviados por Cardoso Pires em tempo útil para a encenação, não foram, ou não puderam ser contemplados, pelo Grupo. O dactiloscrito da peça (anotado por Mário Jacques – Inspetor Sigla) pode ser consultado no Museu Nacional do Teatro e da Dança (Pires, 1979a). Ver, sobre o assunto, RTP Arquivos, 1980.

-Revolução, à antiga sede da PIDE, na Rua António Maria Cardoso, em Lisboa, porta com porta com o Teatro São Luiz (Pires, 2003: 222). É justamente a partir da verificação da “simpatia topográfica” de várias “gestapos” pelos teatros que discorre sobre possíveis afinidades entre a (perversa) arte de inquirir e a arte de representar.

Ambas as encenações acontecem, é verdade, em palcos com características diversas; porém, o *ritual* de atuação revela semelhanças consideráveis:

Por exemplo, a luz e a sombra são decisivas, toda a gente sabe. E há outros condicionamentos (con-di-ci-o-na-men-tos, repito): o som e as máscaras, o espaço — tudo isso. Depois os actores («pequenos anónimos» e «memoráveis actores», diria o Wordsworth que Deus tem) também eles, sendo da Casa, se revezam no cenário dum gabinete de tortura em papéis do anjo ou do diabo, do sádico ou do humanizado e também lá, como no teatro, todo o diálogo é violentado pelo efeito de surpresa ou pelo choque. E a alienação do tempo, já me esquecia. De facto que é a «prova do sono» senão uma alienação do tempo elevada à última potência dramática? (Pires, 2003: 223)

A tudo isto ninguém ficará indiferente. E ninguém, como o reconhece Sigla, sairá o mesmo depois de transpor a soleira da porta desta Casa:

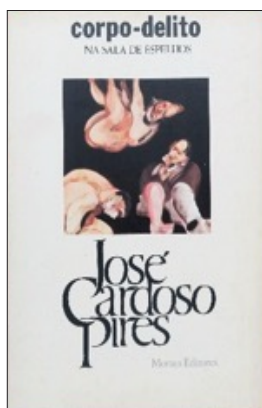
Ninguém, seja quem for, volta a ser a mesma pessoa depois de ter passado àquela porta. Ninguém. Resista, entregue-se, faça o que fizer, ninguém volta a ser o que era. Nem os próprios agentes, por que não? Seja qual for o grau, todo o agente deixou de ser o que era porque perdeu o passado logo que aqui entrou (Pires, 1980a: 28).

A entrada, que se faz através de uma antecâmara, “Acidente na sala pública”⁸, narrativa-espécie-de-didascália-ato zero que antecede a “Primeira parte”, revela, pois, desde o início, afinidades com o teatro épico de Bertolt Brecht, na medida em que pressupõe um efetivo e obrigatório envolvimento crítico do público, derrubando irremediavelmente a quarta parede, e, por conseguinte, forçando-o a deixar de lado “a ilusão de ser o espectador impressentido de um acontecimento em curso” (Brecht, 1957: 91, 130).

Entendendo como entidade única o par espectador-leitor, depois de sermos recebidos por “uma estátua sinistra erigida no hall”, “escultura de museu de cera e em tamanho natural (alguém de rosto oculto, chapéu, óculos escuros, gabardina de gola levantada)”, deparamos, já “na plateia, de pé e de costas para o palco”, com “dois indivíduos, que dir-se-iam gémeos da escultura” e que “vigiam friamente”. Um terceiro gémeo aparecerá no meio do público, em “perseguição alarmada”, e, nesta altura, acrescentamos, em perseguição alarmante, todos acabando por desaparecer, saltando para o palco e atravessando o cenário, que os próprios atores sujeitam a “correções de última hora” (Pires, 1980a: 21-22). Assim, teatralmente chamados para dentro de uma peça em representação, e também de um texto que denunciará as muitas máscaras da violência que a imagem da capa da 1.^a edição da Moraes Editores, e também a da lançada pelo Círculo de Leitores (Pires, 2003d),

⁸ Sob o título “Auto e confrontações”, antecede esta *entrada* a referência à produção, às personagens e intérpretes nos papéis principais, algumas indicações técnicas e uma página onde se estampam três significativas epígrafes sobre a corrupção “do corpo para destruir a identidade”, da autoria de Sigla; sobre “o sangue depurado pelo patriotismo e pela impiedade” da Gestapo, de Himmler; e, a terceira, de Herberto Helder, sobre a “Máquina de um horrível trabalho, de um amor voraz como um espelho à frente” (Pires, 1980a: 16-17).

antecipam⁹, mas em simultâneo dela e dele nos distanciando¹⁰, adentramos finalmente, a porta da casa-palco de papel que os seres de *Corpo-delito* habitam, duplos, (quase¹¹) todos sem nome próprio e sem rosto definido, de outros que povoaram o efetivo tempo-espço do Estado Novo, e, em particular dos esbirros que da Casa da Rua António Maria Cardoso fizeram a sua casa. Não interessa, de facto, o nome que (não) têm.



⁹ A capa da Moraes, da responsabilidade de Vitorino Martins, reproduz um quadro do anglo-irlandês Francis Bacon, “Três estudos do corpo humano” (1967), grotesca imagem-pesadelo da carnalidade de corpos retorcidos, torturados(?). A edição do Círculo de Leitores apresenta uma foto a preto e branco, de Luís Ramos, que duplica a “escultura de museu de cera” que no hall se observa, inserida, porém, num sinistro corredor.

¹⁰ “[D]istanciar um acontecimento ou um carácter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do carácter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade” (Brecht *apud* Bornheim, 1992: 243).

¹¹ A amante de SIGLA chama-se NINA e, em contexto doméstico, de intimidade, esta sempre se dirige ao primeiro pelo nome próprio: Quim (Xana na versão de 1979).

Em estreita afinidade com as personagens-tipo, ou com as figuras que ainda povoam um imaginário coletivo, importa, antes, a profissão-atividade-estatuto para o qual remetem, de forma por vezes onomatopaicamente simbólica e (repressiva e opressivamente) sugestiva: no topo da *cadeia alimentar*, o Inspetor Sigla – nome-corpo individual que modeliza um coletivo, a PIDE, convocando tanto os Palma Bravo quanto os Dinossauros Excelentíssimos do mundo, –; depois, com igual potencial, o Chefe de Brigada, os agentes A e B – instrumentos de execução do poder –, as Agentes Tralálá e Escuta – acessórios de manutenção do controlo, e, na base, um Prisioneiro e uma Jovem Prisioneira. A pairar sobre todos estes que compõem o elenco principal da peça, e também sobre outros que fazem parte do leque dos atores secundários (como o Fotógrafo ou o Vagabundo Rolhas), um sórdido Juiz Midões.

Colocando-nos no papel do espectador que assiste à peça, não cremos que a assim conseguida diluição da ilusão que separa o real da sua representação ficcional-teatral se esgote na antecâmara da peça. Ela continua, com efeito, por um lado, pela incorporação nas cenas de outros momentos narrativos, que funcionam como complemento das tradicionais didascálias, de pendor meramente indicativo e não narrativo, e que, mais uma vez, afastam o texto cardoseano do teatro clássico, ou, nas palavras de Brecht, do “teatro de forma dramática”, e não épica (Brecht, 1957: 23). Por outro lado, é também conveniente referir o facto “de a cena, através de aquisições técnicas,¹² ter adquirido condições para incorporar nas representações dramáticas” outros

¹² Lembrando o que em “Memória descritiva” escreve sobre *O Delfim*, podemos dizer que a incorporação destas técnicas também “pretende ‘acordar’ o leitor, afastando-o de uma comunhão sentimental com a estória ao nível naturalista e trazê-lo para um plano mais crítico”, que, no caso do romance era “o da própria redação” (Pires, 2003c: 104). Note-se ainda a

elementos narrativos. As possibilidades oferecidas pelas projeções (...) completaram o equipamento do palco; surgiram no palco no preciso momento em que se constatou não ser possível apresentar os acontecimentos que se revestem para os homens de importância máxima pelo simples processo de personificação das forças em acção ou da submissão das personagens ao poder de invisíveis forças metafísicas. (Brecht, 1957: 73-74)

No caso que nos ocupa, os “outros elementos” ou “aquisições” postos em cena traduzem-se na “reprodução em diapositivos na 2.^a parte do espectáculo” de “Caricaturas portuguesas dos anos de Salazar”, de João Abel Manta (Programa, 1979: 8), e da projeção “de legendas de ação acompanhadas de sinais luminosos intermitentes, como nos quadros do aeroporto”, como lemos no panfleto incluído na 1.^a edição da peça, e que abaixo reproduzimos. Na versão escrita, as “aquisições” consubstanciam-se na inclusão de algumas fotografias da representação (não incluídas em outras edições) ou na titulação das cenas, ou melhor, dos capítulos¹³, de acordo com designação do autor.

correspondência entre as duas obras, agora ao nível da apresentação formal: no romance, a “mudança de enquadramento que o narrador ensaia (...) leva-o à sobreposição, umas vezes, e noutras à dupla imagem (...). Noutras ocasiões ainda muda de tática, envereda (...) por paralelismos de acção (...) organizando os mesmos componentes dramáticos de maneira diferente como uma ‘aliteração’, digamos, ou, segundo a nomenclatura estruturalista, como uma ‘visão estereoscópica’” (Pires, 2003c: 124); em *Corpo-delito*, assistiremos à apresentação-dramatização simultânea de cenas (ver infra, nota 19).

¹³ Remissão para capítulos anteriores em duas ocasiões: “(cap. 14)” e “final do cap. 21” (Pires, 1980a: 130, 140).

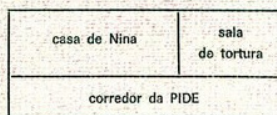
ESPAÇO E LOCALIZAÇÃO

A acção decorre em Lisboa, na casa de Nina e na Central da PIDE.

Casa de Nina: living com porta para a escada e janela para a rua; porta de comunicação com o interior (quarto de dormir, cozinha, toilette). Um divã-cama e uma mesa; um espelho gigante; telefone; e gira-discos.

Central da PIDE: sala de tortura, um pátio (ou corredor de espera) e um «labirinto de planos» constituído por três espaços reduzidos; estes espaços podem ser montados em fundo e na vertical, ou aos lados do cenário.

Num **écran** projectam-se legendas de acção, acompanhadas de sinais luminosos intermitentes, como nos quadros de voo dos aeroportos.



proj. horizontal

Tratando-se de uma versão de leitura, o texto teatral aparece nesta edição substancialmente acrescido de anotações destinadas a uma apreensão visual imediata da acção e das personagens.

Como escreveu Brecht,

O palco principiou a «narrar». À ausência de uma quarta parede deixou de corresponder a ausência de um narrador. E não era somente o fundo que tomava posição perante os acontecimentos ocorridos no palco, trazendo à memória, em enormes *écrans*, outros acontecimentos simultâneos ocorridos algures; justificando ou refutando, através de documentos projectados, as falas das personagens, fornecendo números concretos, susceptíveis de serem apreendidos através dos sentidos, para acompanharem diálogos abstractos; pondo à disposição de acontecimentos plásticos cujo sentido fosse indefinido números e frases. (1957: 74)

Além disso, no âmbito das teorias cognitivas de construção de personagens, o processo de imersão (Gerrig e Allbritton, 1990), em que, como leitores(-espectadores-virtuais) nos envolvemos de modo não mimético, distanciado, portanto (sempre em tonalidades violentas), é agora motivado, e reforçado (tendo em mente a chamada de atenção prévia – da capa e do “Acidente na sala pública), por um lado, pela figuração que das personagens vamos construindo a partir da onomástica (e que se confirmará com o desenvolvimento da peça). Esta, a onomástica, que, em regra, como já dissemos, não individualiza as personagens, obriga-nos ao que Carlos Reis designa como “gestão da informação (...) que dá prioridade a um movimento *top-down*”, “um processo” em que, continua Reis, citando Schneider (2001: 611), “the reader’s pre-stored knowledge structures are directly activated to incorporate new items of information” (Reis, 2016: 30).

Por outro lado, e de não somenos importância, a primeira parte, no espaço-tempo de cenas localizadas numa “Sala de Tortura, paredes nuas”, esbate mais uma vez a quarta parede. Tal sucede a) porque o Prisioneiro-ator manifesta plena consciência da presença do público – “Não creio que o público que se encontrava na sala se tenha apercebido do que realmente aconteceu. Eu próprio procurei evitar o alarme, convencido de que assim me seria mais fácil escapar...” (Pires, 1980a: 26) –, b) porque as técnicas de interrogatório do prisioneiro se estendem aos espectadores, e aos leitores, que, do real em que se situam, imaginária e virtualmente viajam para o interior do teatro, isto é, do palco como sala de exposição da História.

Deste modo, no início do interrogatório, depois de lhe ter sido ordenado que despejasse os nomes, ou não sairia dali vivo, as indicações cénicas são, respetivamente, “O holofote abate-se sobre o público, cegando-o” e “Holofote sobre o público” (Pires, 1980a: 26, 27), desse modo teatralmente o chamando à boca de cena, tal como sucederá mais tarde em cena igualmente intitulada “Streptu et

figura”: “Sala de Tortura [grafada com maiúscula]. Vozes do Chefe de Brigada e do Agente A prolongando o ritmo cadenciado da frase «frio e malteses, borregos e comunas» do Agente B. Holofote sobre o público” (Pires, 1980a: 31).

Não há, pois, como não participar das quatro cenas que decorrem na Sala de Tortura, como não avaliar analítica e criticamente o *real* observado, o que deve despertar a atividade e exigir decisões (Brecht, 1957: 129, 23). Palavras que parecem ecoar nas de Cardoso Pires quando, sobre a peça, afirma ter pretendido “lançar um aviso”, não pensando “apenas na PIDE”, pois a intenção era “provocar também [n]o espectador um pouco da responsabilidade daquele Polícia, não apenas o repúdio, o sentimento de estar a ser agredido, mas também que lhe pusesse um pouco o problema da consciência – em que medida mato com tanta facilidade [n]esta realidade?” (*Diário de Lisboa*, 1980: s./p.). Por conseguinte, ao contrário do espectador do teatro dramático, que

diz: – Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. – Será sempre assim. – Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. – Choro com os que choram, e rio com os que riem.

O espectador do teatro épico diz: – Isso é que eu nunca pensaria. – Não é assim que se deve fazer. – Que coisa extraordinária, quase inacreditável. – Isto tem de acabar. – O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. – Isto é que é arte! Nada ali é evidente. – Rio de quem chora e choro com os que riem. (Brecht, 1957: 75)

Sobejamente interessante nesta Primeira parte, à boa maneira cardoseana, é o modo como o tempo é tratado e encenado, numa “temporalidade não linear”, como assinala Eduardo Lourenço no Prefácio, em técnica que retoma de *O Delfim* (1968) e que continua

em *Balada da praia dos cães* (Dissertação sobre um crime) (1982), por exemplo, romance que também prolonga a dinâmica teatral do interrogatório¹⁴. Recordando as semelhanças, apontadas por José Cardoso Pires entre todo o interrogatório policial (sobretudo o de tipo político) e o teatro, é agora o momento, portanto, de acrescentarmos a alienação e a distorção do (espaço-)tempo, que, em tonalidades kafkianas percorre *Corpo-delito na sala de espelhos* (“Auto e confrontações”).

A ilustração-exemplificação deste aspeto é encenada e corporizada no e pelo Prisioneiro que, sujeito a torturas como a da privação do sono, também conhecida como “a estátua” (Pires, 1980a: 27), sujeito à corrupção do corpo e consequente despersonalização, destruição da identidade e da imagem¹⁵, gradualmente, vai perdendo as suas referências e as âncoras ao real que o envolve:

Relato do Prisioneiro: «Nenhum dado, nenhuma confirmação, era o caminho a seguir. Durante a primeira privação de sono, que durou

¹⁴ Veja-se o capítulo III em cujas páginas o Chefe Elias interroga Mena numa “das choças da Judiciária”: “doze palmos de chão e uma porta com ralo de vigia. São o quê? Três e meia, um quarto para as onze? Já chegámos ao abrir dos malmequeres ou ainda estamos em horas de coruja? Mistério. Só perguntando. Ali, cela privativa dos subterrâneos da Judite, o tempo desfaz-se lentamente na luzinha piloto que escorre do tecto de cimento. Não há horas nem desoras (Mena não tem relógio, faz parte das anulações policiais tirar o relógio ao preso) nem há lua nem sol; a dormir ou acordada. Elias pode entrar pela sala dentro e começar. Recapitulando... / Invasão do espaço individual, assim se diz. Violentação do território do sono e outras. Logo na primeira sessão de perguntas o chefe de brigada montou o cenário arrastando maples e mesas (...)”. (Pires, 1982: 61)

¹⁵ [SIGLA] “Faz parte de todas as polícias corromper o corpo. Despersonalizar, destruir a identidade e a imagem pela corrupção do corpo. E a Polícia também tem o seu corpo, com todos os vícios, os orgulhos e com toda a imagem qua a fazem vencer. Aprendemos, sabemos técnicas que já vêm de longe...”. (Pires, 1980a: 92)

salvo erro, trinta e duas horas, os agentes evitaram interrogar-me sobre informações que possuíam...»

Acabam por deixar o prisioneiro, diante da parede, **bêbedo de sono**.

Relato do Prisioneiro: «À sétima ou à oitava noite (não posso precisar) tive as primeiras alucinações. Já contava com isso e consequentemente não me apavorei, esforçando-me por analisar as minhas reacções de modo a reforçar as defesas do inconsciente. A determinada altura (**julgo que já de dia**) entrei numa espécie de **semidélírio**, e recordo-me de que cheguei a dizer ao guarda que tinha entrado em alucinações mas que sabia como vencê-las. Via caranguejos, baratas e vermes semelhantes a sanguessugas que avançavam pelo chão e que eu tentava esmagar com os pés ansiosamente. **Adormecia** enquanto andava pelo meio delas, **tropeçava, esbarrava nas paredes**, e esses choques produziam estrondos dolorosos dentro de mim».

Sigla: «O senhor **perdeu a noção do tempo**, está a ver?! (...) Uma pessoa com a sua cultura sabe perfeitamente que já chegou ao limite da despersonalização.

Prisioneiro: Noite...

Sigla: **Está sem referências**. Repare... (*Mostra-lhe o relógio*). Oito da manhã!

Prisioneiro: Noite... Ouvi brados... a sentinela...

Sigla: Delírios... sons fantasmas... tudo isso é natural.

Prisioneiro: ... Não importa...

Sigla: Importa, sabe muito bem que importa... **Espaço, tempo, controlo sensorial, o senhor está a perder tudo isso** a uma velocidade que nem imagina. Ou age enquanto é tempo ou está perdido. Temos declarações dos seus camaradas... (Pires, 1980a: 27, 31, 41, 88, respetivamente) (destacados nossos).

Devemos ainda registrar as cenas significativamente intituladas “Matar o tempo¹⁶”, que (com outras respeitantes à vida íntima e amorosa de Sigla e Nina¹⁷) intercalam a narração-descrição da tortura (através de relatos gravados ou pela viva voz do Prisioneiro) nas cenas não menos sugestivamente intituladas “Strepitu et figura” (“Ruído e forma¹⁸”), e que em termos espaciais a englobam. Estas cenas, arrastando-nos nessa e por essa alienação espaço-temporal, decorrem num “labirinto de planos” (Pires, 1980a: 29), em blocos simultâneos, mas nem sempre inscritos pela mesma ordem, a lembrar tanto a fragmentariedade formal quanto a temporalidade estilhaçada, de que *O Delfim* já se havia construído¹⁹.

Regressemos, porém, aos episódios de tortura. Lembrando agora as palavras de Cardoso Pires em carta dirigida a Fernando Gusmão, sobre a componente sadomasoquista da sua peça, em estreita

¹⁶ Compostas por diálogos travados entre os Pides, em torno de banais, e por vezes risíveis, aspetos da vida quotidiana, estas cenas criam um estranho contraste com a intensidade dramática e violenta dos momentos de tortura (em *off* ou em palco).

¹⁷ “O jogo da verdade: as máscaras”, “O jogo da verdade: palavras cruzadas”, “O jogo da verdade: a fuga”, “O jogo da verdade: a comemoração”.

¹⁸ Simbolicamente apontando para os gritos do Prisioneiro e para a desfiguração do seu corpo. Na linguagem jurídica, a fórmula “simpliciter breviter, de plano ac sine strepitu et figura iudicii”, que aponta para processos sumaríssimos, é “autorizadora de um procedimento rigorosamente oral e concentrado em uma única audiência, a dar-lhe feição de procedimento especial” (Teixeira, s./d.: 803. A violação de direitos do Prisioneiro e a ilegalidade da inquirição a que assistimos ficam muito claras se tivermos em conta a definição de “processo sumaríssimo: “forma especial de processo penal, a aplicar em casos em que o crime seja punível com pena de prisão não superior a 5 anos ou só com pena de multa, se o Ministério Público entender que deve ser concretamente aplicada pena ou medida de segurança não privativas da liberdade (multa, admoestação, trabalho a favor da comunidade). É necessário que haja concordância por parte de juiz, do arguido e, se o crime tiver natureza particular” (Ministério Público de Portugal, s./d.).

¹⁹ Parte 1, cena 3: plano CBC, cena 5: plano CACC (mudança de personagem), cena 8: BACA, cena 10: CABABC, cena 12: CACAC, cena 14: BAA/CBA/CBA/C.

conexão com “qualquer forma de tortura” na sua expressão dramática, e recordando, essencialmente, que “Isto está presente nas ‘confrontações autoritárias’ do quotidiano comum e no álbum das relações sexuais em vulgata contemporânea” (Pires, 1979b: 10), não há, também, como não estabelecer um estreito paralelismo (e, por consequência, não há como não participar) com uma interessante e violenta cena íntima protagonizada por Nina e Sigla. Referimo-nos a um dos jogos da verdade (“a comemoração”), que, em espelho das cenas de tortura (interrogatório e comportamentos), em longo diálogo que culmina com a primeira a cavalgar o segundo (Pires, 1980a: 80), dá agora conta dos tensos, e enigmáticos, laços (des)afetivos que ligam os intervenientes. A confissão a obter em dia de condecoração de Sigla é agora a verdade, que se supõe ser a de uma relação que começa com Nina a deitar-se com um estudante e a acordar com um polícia (Pires, 1980a: 74).

Uma verdade que nem Nina nem nós, leitores ou espectadores, obteremos de forma plena. As aparências, ou as máscaras, confundem-se com as intenções, as motivações e os sentimentos íntimos destas personagens, em crescendo ambíguo que se estende à segunda parte da peça, já depois da Revolução de Abril. Assim, presa numa rede desde cedo tecida pelo amante, num espaço – a sua casa – em que destacamos a presença de um poster de Che Guevara, supostamente ali colocado pelo inspetor para a proteger, ou, simplesmente, para se proteger, não denunciando a sua afiliação à polícia política (Pires, 1980a: 35, 40), Nina parece e não parece ser vítima. Já em tempo de democracia, Nina parece e não parece capaz de denunciar e entregar o amante, parece e não parece ter consciência da teia em que se enredou, até que, por fim, eventualmente perdido o medo, decide sair de casa (Pires, 1980a: 142).

Porém, não o faz. À ousadia de uma Mata-Hari, ou à dissimulação de uma mulher Top Secret sobrepõem-se a volubilidade e a fragili-

dade emocional de uma Columbina (Pires, 1980a: 38) que, aqui, não consegue abandonar o seu Arlequim (ou talvez o consiga, embora não literalmente, como veremos). Deste modo, apesar de esta figura recorrente na peça praticamente sempre lhe surgir associada, assistimos a um interessante jogo de máscaras que permite a permuta de papéis, e dos sentidos que lhe são inerentes e que se abrem para uma identificação simbólica com Sigla²⁰. É assim que o boneco-bufão, simultaneamente observador e personagem de uma comédia humana, ora é beijado e abraçado por Nina, que também lhe tira a mascarilha e a põe nela própria, ora esta se lhe dirige em confiança, ora surge sentado no divã (Pires, 1980a: 35, 43, 36, 67), ora se faz presente em fotograma projetado na cena final, “ao mesmo tempo que a voz *off* do Inspetor acompanha a redação da carta”, sugestiva, provocatória e ironicamente intitulada “O romper da teia” (Pires, 1980a: 155-156), e onde, entre outras considerações (outras máscaras?), Sigla dá conta do desespero de a ter perdido.

Tornando verdadeiro o indício dado em tom de gozo farsesco²¹, e invertendo o rumo da história destes seres da *Commedia dell'Arte*, em *Corpo-delito* será Sigla-Arlequim (farsante e/ou demónio, como alguma tradição mais antiga o admite) a abandonar, ou a tentar abandonar, Nina-Colombina. Em cena que leva à revelação da sua verdadeira natureza, ou à remoção total da máscara que, em cenário de intimidade, quase se lhe havia colado ao rosto, sabemos, agora, que,

²⁰ Na parte introdutória do texto levado à cena em 1979, e que no de 1980 corresponde, *grosso modo*, a “Acidente na sala pública”, chama-se a atenção para o facto de o “grande Arlequim de trapos com mascarilha de carnaval” ser “uma personagem privada de Nina que por isso não constitui uma presença física aos olhos de Sigla” (Pires, 1979a: 3) (sublinhado de Mário Jacques-Inspetor Sigla).

²¹ “Nina: Columbina abandonada! Colombina, coitadinha, abandonada em pleno Carnaval!” (Pires, 1980a: 38).

tendo perdido poder político, não pretende perder o controlo que sobre a amante vinha exercendo. Impedindo-a de abandonar a casa, em agressiva troca de palavras que reverberam as de outras conversas, informa que sairá ele, mas que voltará. E voltará

porque isto é um povo de mansos que não sabe ganhar e que só ataca quando está na mó de cima. E tu, mais tarde ou mais cedo, tens-me cá outra vez! Aqui, pois então, nesta casa! E por essa é que tu não esperavas! (Pires, 1980a: 148)

Para além da colérica e ameaçadora troca de palavras entre ambos, que culminará com Nina a assumir a máscara do poder de Sigla-Arlequim, ou a deixar de ser o rato que contracenava com o Arlequim (“O rato e o Arlequim”, Pires, 1980a: 108), num desfecho aberto em que, armada, o tenta impedir de fugir de casa, ou de a abandonar sem se entregar às autoridades, devemos atentar no comentário relativo ao facto de “isto” ser “um povo de mansos”. Este, na leitura que fazemos, permite-nos compreender melhor o tom e a cor em que se desenrola a segunda parte da peça, quando “A poesia [já] está na rua”; uma segunda parte que, como acima apontámos, Carlos Porto considera “teatralmente falhada” e “politicamente ineficaz” (Porto, 1979: 7).

Podê-lo-á ser, no primeiro caso²², podê-lo-á ser também, eventualmente, no segundo, se considerarmos o governo como alvo-destinatário da mensagem. Porém, do ponto de vista e do *lugar* em que,

²² Sublinhando novamente a importância do espectáculo, e, por conseguinte, da peça, pelo que nela há de conseguido (“caso da autenticidade das cenas de tortura”), para Carlos Porto “falta a esta segunda parte, aquilo que é a própria razão de ser do teatro: o conflito. O problema do inspector Sigla surge demasiado marginalizado, individualizado para verdadeiramente nos empolgar, e no dentro da cena – a cadeia – não há de facto conflito.

com outros leitores, nos situamos, não podemos deixar de considerar a eficácia da obra (e, retroativamente, do espetáculo), pelo que nela nos leva, nos obriga, a revisitar e a refletir sobre o tempo-espço do além texto. Por outras palavras, apesar de vertida em verbalizações e comportamentos de personagens tecidos a partir de uma leveza banalmente risível, acreditamos que esta parte informa, como aliás admite o crítico teatral no texto que vimos citando, sobre o modo como a justiça foi feita em período pós-Revolução, em particular, e, por extensão, sobre a Justiça, em geral, na tentativa, talvez infrutífera, de evitar repetir erros cometidos.

Encenada através de *andamentos* que duplicam a realidade vivida no pós-25 de Abril, e da qual Cardoso Pires dá conta no já mencionado texto “A visita”, datado de junho de 1977, e, antes disso, em março do mesmo ano, de modo mais desenvolvido e incisivo, em “Os Pides: uns subordinados como outros quaisquer?”²³, encontramos, na reta final de *Corpo-delito na sala de espelhos*, a exposição crítica da tentativa de humanização dos responsáveis pelo policiamento político durante o Estado Novo. Ou, como escreve, “da dignificação do repressor” e a “rehumanização dos carrascos” (Pires, 1979: 57). Se o assunto não fosse tão sério e grave, se o enredo não fosse tão moral e humanamente condenável, poderia, voltamos a sublinhar, ser cómico.

E por isso não há teatro. (...) Por outro lado, nem o autor nem o encenador tiveram a noção do tempo dramático, alongando demasiadamente algumas cenas” (Porto, 1979: 7).

²³ Com algumas diferenças, mas com igual teor de denúncia, este texto será publicado em *E agora, José ?*, com o título “Prefácio natural do medo” (2003c). Em ambos, sem receio, Cardoso Pires regista os nomes daqueles que falharam na tarefa de fazer justiça aos agentes da PIDE.

Recordamos um excerto de “Prefácio natural do medo”, a propósito dos responsáveis pelo julgamento dos atos cometidos pelos Pides²⁴:

Durante quase meio século o fascismo português viveu em absoluta liberdade à custa da liberdade que nos roubava, agora continua livre graças à liberdade que conquistámos e que ele explora. Livre para no-la roubar. (...)

Por preconceito de imparcialidade, averbam o passado da vítima da PIDE como um coeficiente de suspeita: ex-resistente, homem politizado... — logo indivíduo fanático, predisposto à vingança. Ao policial acusado, pelo contrário, conferem-lhe as atenuantes do desprotegido e do apolitizado. Será o funcionário da rotina, o elo duma hierarquia onde, de degrau em degrau, o pecado vai sendo transferido até que, em última instância, se faz do Diabo um anjo escarnecido e de Deus o culpado final”. (Pires, 2003 [1977]: 202-203)

Na peça, em “A grande roda”, por exemplo”, assistimos, na “Central da PIDE”, a uma “Marcha de protesto ao som do trecho de *A Tosca*. Cravos desenhados nas paredes e o slogan “*A POLÍCIA ESTÁ COM O POVO!*”, e *ouviremos* os agentes (agora prisioneiros), “empunhando cravos”, a clamar por “Liberdade! Justiça! Humanidade!”, alegando também serem portugueses, ou terem defendido o território, ou terem, apenas, cumprido ordens (Pires, 1980a: 116).

Naquele que foi o cenário da época, vejamos alguns excertos de cartas dirigidas por familiares de Pides a Rodrigo Sousa e Castro

²⁴ À data da Revolução haveria cerca de três mil agentes e 20 mil informadores. Terão sido feitos 29 mil prisioneiros, não se sabendo quantos morreram de tortura.

Coordenador da Comissão de Extinção da PIDE / DGS²⁵: “São dois anos quase a andar a esmolas dos familiares (...). Estamos desamparados, senhor capitão, ajude-me, peço-lhe por tudo. O meu marido não é criminoso nem ladrão, servia o estado”; “Levaram-me o meu paizinho de casa há muito tempo. Ele sempre foi muito bonzinho, nunca fez nada a ninguém”, “Não se vê bem como é que o requerente ligado à hierarquia da PIDE possa ser (...) o responsável pelo regime político derrubado”, “Por lá se encontra preso o meu irmão em Alcoentre, faz 22 meses de prisão (...) e até à data ainda ninguém lhe perguntou nada. Ele jura que nunca foi para aquele lugar com a ideia de fazer mal a ninguém (...) Diz que depois de estar preso é que soube o que aquilo era” (RTP s./d.).

Alegando que “Em democracia (...) não podemos aplicar aos Pides a mesma ação punitiva que eles aplicavam aos democratas”, o próprio Sousa e Castro aceita (estranhamento, do nosso ponto de vista) ter havido “uma grande massa [de Pides] imbuída de um espírito de missão, de benfeitoria, fazer bem ao país, fazer bem ao povo” (RTP s./d.)²⁶. Recorde-se, na mesma linha, que, em 1989, Cavaco Silva, então primeiro-ministro, negou a atribuição de uma pensão vitalícia a Salgueiro Maia “por serviços excepcionais e relevantes”, mas concedeu uma idêntica pensão a dois inspectores da extinta PIDE/DGS” (Castanheira, 2009).

²⁵ O general Ribeiro Faria, o “alto responsável da Extinção da PIDE”, defenderia a “apolitização legalista do crime político e do terrorismo de Estado praticados pelos seus agentes diretos” (Pires, 2003 [1977]: 204).

²⁶ Consulte-se a Lei 8/75 de 25 de julho, com efeitos retroativos: “Determina a punição a aplicar aos responsáveis, funcionários e colaboradores das extintas Direcção-Geral de Segurança e Polícia Internacional e de Defesa do Estado e estabelece que a competência para o respectivo julgamento é de um tribunal militar”.

Assim nos parece esbater-se a (aparente) leveza da segunda parte, que, afinal, se revela adequadíssima ao título, assim justificado pelo próprio autor:

Quanto ao título, *Corpo-Delito na Sala de Espelhos*, eu acho este certo, lógico e paradigmático até porque os espelhos (não o espelho: há várias intromissões dos espelhos com elementos de confrontação e em particular nas cenas paralelas do Prisioneiro e nas de Nina e inspector Sigla, além de que o écran da TV tem uma função distorcida ou alegórica de espelho real..), até porque, dizia eu, o elemento espelho é um símbolo clássico da morte e da alienação. Sala *de* espelhos (não *dos* espelhos), a sala do Luna-Parque onde o homem se diverte com os seus rostos fantasmas (vide Orson Welles). E *Corpo-Delito*, um corpo que é simultaneamente o delito, e não *Corpo de Delito*, corpo vitimado, peça do processo policial. (Pires, 1979b: 10)

Embora as cenas de tortura do Prisioneiro ou da Prisioneira se revistam de suma importância, naquilo que lustram da violência física exercida sobre os opositores ao regime, a verdade é que das palavras de Cardoso Pires ressalta a necessidade de chamar a atenção para o facto de os Pides – enquanto corpo de repressão – serem, de facto, o crime, assim se tornando os réus que o processo criminal da peça julga.

Mais dos que as inúmeras vítimas do regime, urge denunciar e colocar o foco nos perpetradores, nos agentes do crime que se tornam no crime e não no que, numa primeira impressão, lemos e vemos como tal. Tudo visando o retirar das máscaras que se vão colando à cara e ao corpo das personagens²⁷. Tudo exposto em espelhos que

²⁷ Num dos planos de “Matar o tempo”, depois de trazer uma Prisioneira ensanguentada, a agente Tralála exemplificará mais uma das muitas máscaras usadas pelos Pides: em quadro

não deformam ou iludem, que não escondem “o lado monstro” e não fazem “gente” dos que neles vemos (Pires, 1980a 48, 124). Tudo organizado em forma de “aviso”, que é “também uma memória, visto que um país tão brutalizado por uma polícia como esta, sabe que ela não foi condenada, mas apenas apeada. Pior ainda: tolerantemente arquivada” (Pires, 1980b e Pires, 1981). Tudo urdido “entre o facto e a ficção [onde] há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autónomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência” (Pires, 1982: 256).

REFERÊNCIAS

- Brecht, Bertolt (1957). *Estudos sobre teatro* (coligidos por Siegfried Unseld). Trad. de Fiama Hasse Pais Brandão. Colaboração de Lieselotte Rodrigues. Lisboa: Portugaláia.
- Bornheim, Gerd (1992). *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal.
- Castanheira, José Pedro (2009). “Cavaco tenta corrigir erro com 20 anos”. *Jornal Expresso* (9 de junho), disponível em <https://expresso.pt/actualidade/2009-06-09-cavaco-tenta-corrigir-erro-com-20-anos-f60e3e64> [consultado em 9.11.24].
- Diário de Lisboa* (1979). “Roteiro cultural” (24 de maio), disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Recensoes/CorpoDelitonaSaladosEspelhos/DiarioDeLisboa_24mai1979_0022.pdf [consultado em 30.10.24].
- Diário de Lisboa* (1980). “No lançamento de ‘Corpo-delito na sala de espelhos’. ‘O que pretendi foi lançar um aviso’” (12 de dezembro), disponível em: <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERI->

de comprazimento sexual progressivo, enquanto despe a roupa, também ela com sangue, Tralálá retira a peruca e “Na púbis luminosa aparece um sexo masculino” (Pires, 1980a: 67).

- DES/josecardosopires/Recensoes/CorpoDelitonaSaladosEspelhos/DiariodeLisboa_12Dez1980_0020.pdf [consultado em 31.12.2024].
- Gerrig, Richard J. e Allbritton, David W. (1990 | Fall). “The construction of literary character: A view from cognitive psychology”. *Style*, 24.3: 380-391.
- Ministério Público de Portugal (s./d). “O que é o processo sumaríssimo”, disponível em <https://www.ministeriopublico.pt/faq/o-que-e-o-processo-sumarissimo> [consultado em 7.11.24].
- Neves, Orlando (1979). “Delito quase”. *Expresso Revista* (2 de junho: 30R), disponível em https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Recensoes/CorpoDelitonaSaladosEspelhos/ExpressoRevista_02Jun1979_0030R.pdf [consultado em 30.10.24].
- Pires, José Cardoso (1977). “Os Pides: uns subordinados como outros quaisquer?”. *Opção* 1 de março: 56-60.
- (2003c). “Prefácio natural do medo”, in *E agora, José?*. Lisboa: Círculo de Leitores, 201-221 [abril de 1977].
- (2003a). “A visita”, in *E agora, José?*. Lisboa: Círculo de Leitores, 222-229 [junho de 1977].
- (2003b). “Memória descritiva”, in *E agora, José?*. Lisboa: Círculo de Leitores, 97-138 [maio de 1971].
- (1979a). *Corpo-delito na sala de espelhos*. Dactiloscrito. Acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança.
- (1979b). “Alguns excertos de uma carta de José Cardoso Pires dirigida a Fernando Gusmão, a propósito da peça”. Programa.
- (1980a). *Corpo-delito na sala de espelhos*. Lisboa: Moraes.
- (2003d). *Corpo-delito na sala de espelhos*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (1980b). “No lançamento de ‘Corpo-Delito na Sala de Espelhos’”. *Diário de Lisboa* (12 de dezembro), disponível em https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Recensoes/CorpoDelitonaSaladosEspelhos/DiariodeLisboa_12Dez1980_0020.pdf [consultado em 12.11.24].

- (1981). “Corpo delito na sala dos espelhos”. Entrevista a Mário Ventura. *Diário de Notícias* (1 de fevereiro de 1981). Disponível em https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Recensoes/CorpoDelitonaSaladosEspelhos/DiariodeNoticias_01Fev1981_0001_0007-0008.pdf [consultado em 12.11.2024]
- Porto, Carlos (1979). “O render dos criminosos”. *Diário de Lisboa / Sete ponto sete*, 1 a 7 de junho: 7.
- (1981). “Balanço do ano literário de 1980 em Portugal. O texto teatral”. *Colóquio/Letras*, n.º 60: 46-51, disponível em <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?class&dom=OCLP&ncod=26499&org=F&xdoms=,> consultado em 15.10.24.
- Programa (1979). Acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança, disponível em <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=179083&tipo=OBJ>, [consultado em 8.11.24].
- Rebello, Luiz Francisco (2000). “O teatro de Mário Cláudio: alegoria, mistério e melodrama”. *Jornal de Letras, artes e ideias*, 14 de junho: 22-23.
- (1999). “Teatro, tempo e história”. *Colóquio/Letras*. 151/152: 143-150, disponível em <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=151&p=143&o=p> [consultado em 30.10.24].
- (1984a | março). “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): A literatura teatral”. *Colóquio/Letras*. 78: 55-64, disponível em <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=78&p=55&o=r> [consultado em 30.10.24].
- (1984b). *100 anos de teatro português*. Porto: Brasília Editora.
- (2006). “As boas intenções e os maus resultados”. *Sinas de cena* 5, disponível em <file:///C:/Users/Admin/Downloads/12473-Texto%20do%20Trabalho-37734-1-10-20170721.pdf> [consultado em 12.11.2024].
- RTP Arquivos (1980). “Forma e conteúdo”. Magazine cultural, disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/forma-e-conteudo-12/> [consultado em 2.11.24].

RTP (s./d.). “Cartas da PIDE”, disponível em https://www.rtp.pt/noticias/pais/detencao-de-elementos-da-pide-aconteceu-nos-dias-e-semanas-a-seguir-a-revolucao_v1567588[consultado em 2.11.24].

Teixeira, Sálvio de Figueiredo (s./d.). “O aprimoramento do processo civil como garantia da cidadania”, disponível em: <http://www.oa.pt/upl/%7B87b2c794-467d-4a1a-8195-8576b227b179%7D.pdf> [consultado em 18.11.24].

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 sebastica 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).

Delineia-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 sebasticas, 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 onnipresença 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

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 “voltar 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

E53/Cx.35

LA GRANDE LESSIVE

La self-sociologie

● par Alain Touraine

L'acteur social se saisit à présent dans son dégage ment plus que dans son engagement, dans la défense de l'individu, de la liberté, des différences

Les années 1965-1985 ont été dominées par une rupture croissante entre l'intelligentsia et l'expérience sociale. D'où est venue cette extrême désarticulation de l'intelligentsia et de la réalité sociale ? La raison lointaine en est que les intellectuels en France ont le plus souvent jugé l'évolution sociale du dehors, au nom d'absolus, de la nostalgie d'un passé ou du rêve d'un avenir.

La raison proche est qu'en France le mouvement ouvrier a été profondément perversi par l'autoritarisme communiste. C'est Althusser qui a tenu ici le raisonnement décisif : « L'humanisme, dit-il, est le discours qui permet à l'Etat de justifier son pouvoir absolu sur les esprits autant que sur les corps. » C'est en remplaçant l'humanisme par la science qu'on combat le mieux le despotisme. Tout s'est passé comme si une intelligentsia, qui s'était laissé séduire par le stalinisme, découvrant le piège où elle était tombée, jetait l'enfant avec l'eau du bain, refusait l'existence des acteurs sociaux pour mieux dénoncer enfin les tyrans qui avaient parlé en leur nom.

Les intellectuels se sont méfiés de tous les acteurs, de leurs discours et de leurs projets, et les ont remplacés par leurs propres dénégations d'un ordre implacable, comme si la France gaulliste était soumise à des appareils idéologiques d'Etat de manière aussi absolue que la Chine de Mao, comme si cette société au total démocratique était une machine à surveiller et à punir, comme si ce pays en changement et en mobilité ne savait que se reproduire.

1968 parut être un retour à la réalité. En fait, la grande secousse acheva de séparer l'intelligentsia de l'expérience sociale. Alors que les thèmes nouveaux, sortis des universités, se répandaient dans presque toute la société, grâce au mouvement des femmes, aux luttes antiracistes, à la contestation antinucléaire et écologiste, l'intelligentsia se crispait dans sa dénonciation de l'ordre. Cohn-Bendit influençait la société, mais c'est Krivine qui tenait l'Université.

A partir de 1970 triomphe une pensée so-

Sigmund Freud vu par Desclozeaux

cialiste dont le meilleur nom est sémiologie. Selon elle, tout, des gestes quotidiens aux plans d'urbanisme, de l'organisation du travail aux programmes scolaires, n'est que signes d'un pouvoir absolu dont la logique s'impose aussi absolument que les lois inconscientes de la langue. La vie sociale n'est pas projet, débat, création, conflit ; elle est discours, idéologie dominante, mécanismes d'inculcation et de légitimation du pouvoir absolu d'un dieu caché, présent dans tous les replis de la vie sociale. Cette pensée stérilisa la création culturelle. Le roman et le cinéma ne parlèrent plus que d'eux-mêmes. Il fallut demander aux Etats-Unis des films passionnants et à l'Amérique latine de vrais romans.

Mais cette pensée paradoxale, orgueilleusement désespérante, s'épuisa vite. De la vie sociale aussi il faut dire : et pourtant elle tourne. Vint alors la brève époque des gourous puis, très vite, le vide et le silence. Silence reposant, qui nous délivra du terrorisme intellectuel du début des années 70 et qui permit à ceux qui savent sortir de leur bulle d'entendre les voix d'un monde en mutation.

Après des années de mépris des acteurs sociaux, ceux-ci imposent à nouveau leur présence. Des intellectuels et des syndicalistes saluent Solidarnosc comme ils avaient fait un triomphe, quelques années plus tôt, à Soljenitsyne. Edgar Morin réintroduit le sujet dans les bagages de la biologie, comme le font Claude Lefort en réfléchissant sur la démocratie et Serge Moscovici sur les minorités actives. Je me bats pour découvrir sous l'ordre apparent les mouvements sociaux.

Est-ce un retour à la philosophie du sujet ? L'expression est ambiguë. Ce serait revenir loin en arrière que de faire de nouveau appel à une transcendance. Partons des pratiques. Dans la société industrielle tout tourne autour du travail. Le pouvoir s'exerce sur et par l'organisation du travail ; le mouvement social le plus important est le mouvement ouvrier. Les marxistes ont vu, mieux que les autres, l'importance alors centrale des forces et des rapports de production. Mais le plus neuf n'est pas dans l'ordre de la production des biens matériels ; il est dans la croissance des technologies de production et de diffusion des biens symboliques, des images, des langages, des informations et aussi dans les interventions sur l'existant humain, sur la naissance, la reproduction, le stock génétique, la maladie, la mort. Le champ politique et social central n'est plus la production mais la culture, c'est-à-dire le rapport à l'environnement et au corps. Au XVIII^e siècle, l'économie est devenue politique ; aujourd'hui, c'est la culture qui le devient.

A ce changement fondamental s'en ajoute un autre, plus conjoncturel. Au cours des années 70, nous avons vu se former de nouveaux mouvements sociaux ; ils n'ont pas duré plus longtemps que les groupes socialistes, communistes et syndicalistes des années 1840, précurseurs du mouvement ouvrier. Ils réapparaîtront bientôt, mais, en attendant, les ac-

BWP

13-19 JUN 1986/125

[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 portugueses” (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).

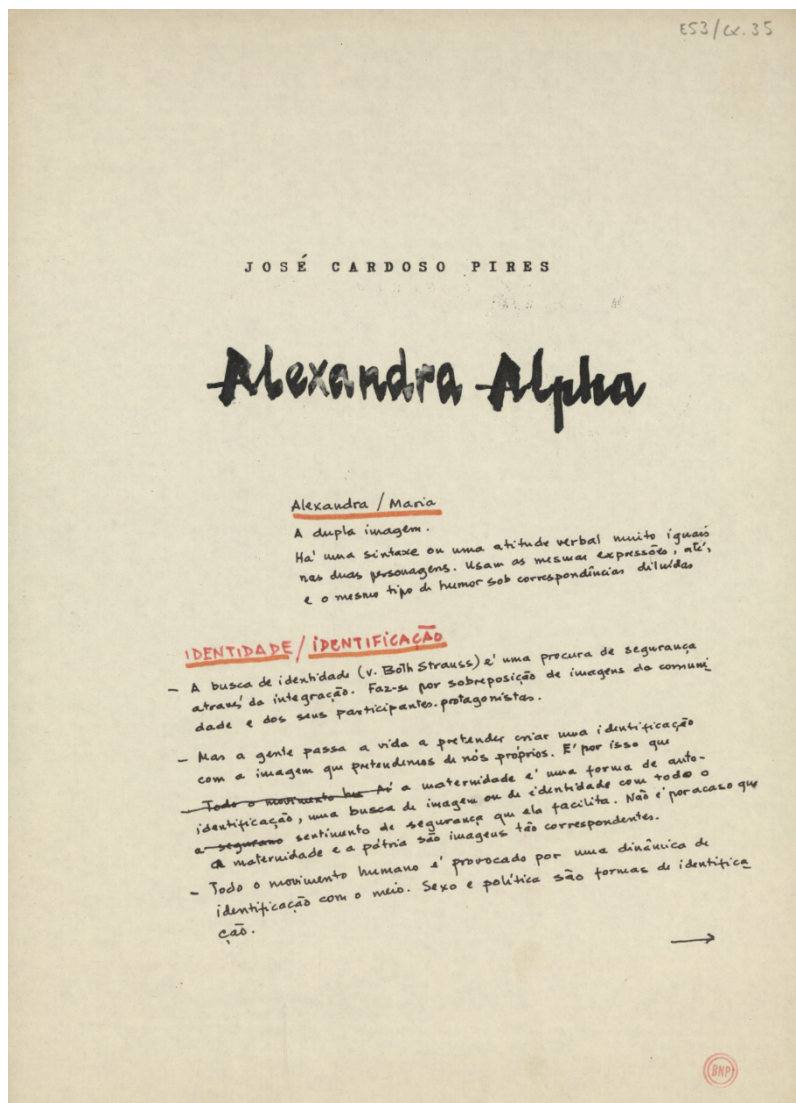
Publicitária, portanto familiarizada com a manipulação do discurso, é Alexandra quem explicita a correspondência entre a procura da identidade e a invenção, tanto no plano individual como coletivo: “quem inventa o país inventa-se a si próprio” (Pires, 2015a: 139). O fingimento prende-se com a ideia da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

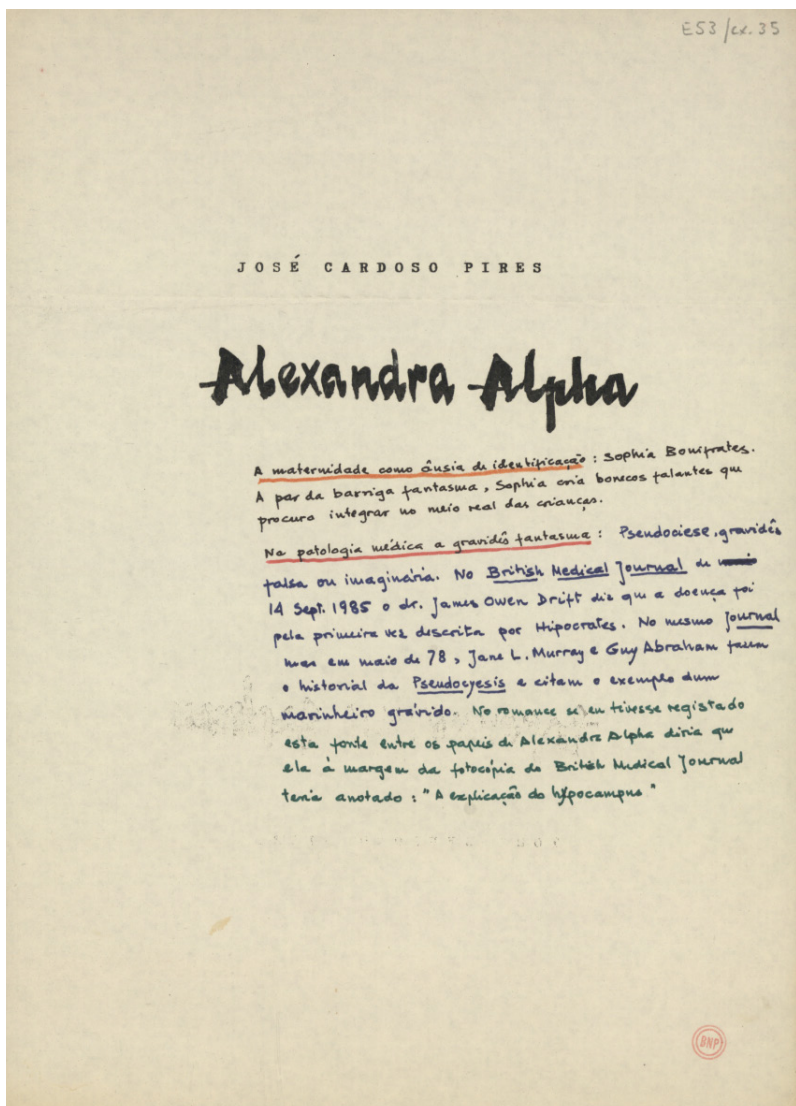
A redundância “quase capicua” ou “quase onanismo” que Alexandra aponta em Bernardo “filho de Bernardes, sendo que Bernardes por sua vez queria dizer filho de Bernardo” (Pires, 2015a: 101), também se aplica à criança, estabelecendo uma continuidade entre a esterilidade cultural acima assinalada e a imagética 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 consequente 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, consequentemente, 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 recalcada, isto é, destinada a reaparecer de formas inesperadas e ameaçar o presente (Assmann, 2002: 194) ou os presentes futuros.

CONCLUSÕES

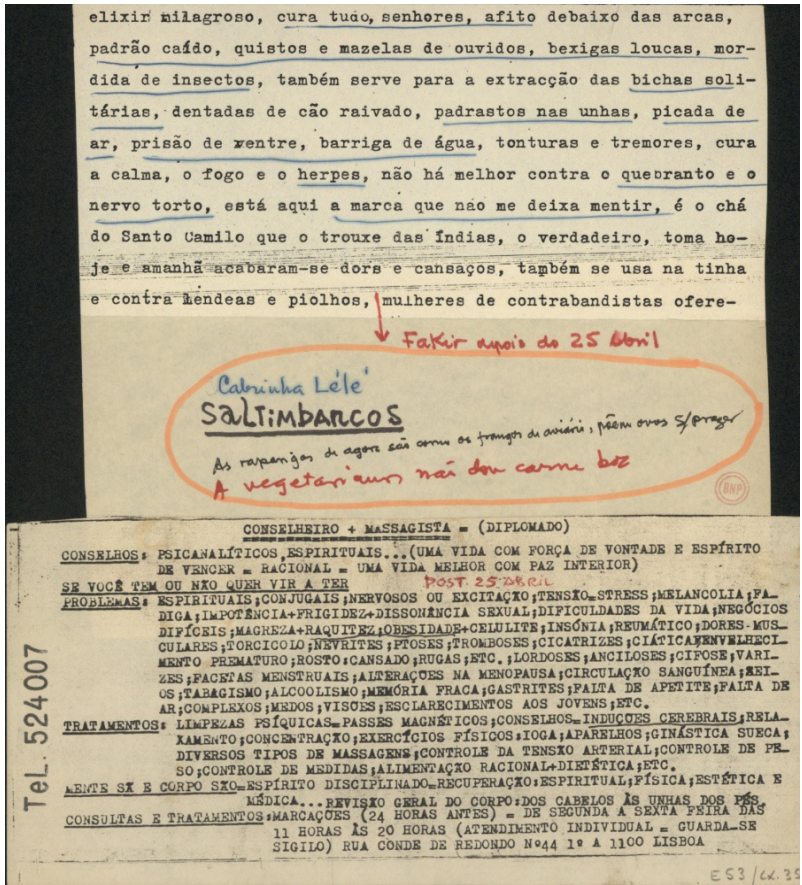
A “guerra dos abaixo-assinados” (Pires, 2015a: 269) de Maria e as tentativas por parte das outras personagens de esquivarem-se da responsabilidade são apenas o epifenómeno de um problema cultural mais profundo. A militância política, a ação concreta e direta, tornam visível nos seus reflexos materiais aquela “hiperidentidade” (Lourenço, 1994) que adia *ad infinitum* o encontro do país consigo mesmo através de uma mitopoese 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 ceguinhãs e lantejoulas estreladas, adeus. Adeus, adeus, mãos e mãos desta Lisboa desmandada, que a vossa Maria preparava-se para mudar de quadrantes e esta foi a noite 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 tautomático (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 substitui-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. (Loureço, 2020: 61-62)

O “talisman 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 cônego 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.

JOGOS DE AZAR: UM CAMINHO À LIBERTINAGEM E UM PASSO REVOLUCIONÁRIO

GAMES OF CHANCE: A ROAD TO LIBERTINISM
AND A REVOLUTIONARY STEP

Lucas Pessin

Universidade Federal do Rio de Janeiro

lucaspereirapessin@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6789-7292>

ABSTRACT

In José Cardoso Pires' work, the conflict between libertines and marialvas is definitely a central topic. Unlike marialvas, who embody conservatism and the suffocating moralism of Portuguese society, libertines adopt a defiant stance against prevailing moral norms, challenging the established order by asserting themselves as lovers of both sex and knowledge. Using as its basis, therefore, libertines as a revolutionary symbol, far from viewing them as immoral and undisciplined beings, this study examines three short stories from *Jogos de Azar* (*Games of Chance*) aiming to follow the path to libertinism through three female characters. This piece comprehends their conscience about the hostile position they occupy in a patriarchal society and their consequent pursuit for personal pleasure as a revolutionary act. In Cardoso Pires' books, love is not only subversive, but also a form of revolution.

Keywords: libertines, *Games of chance*, women, love, revolution

RESUMO

Na obra de José Cardoso Pires, o embate entre libertinos e marialvas é definitivamente uma questão central. Ao contrário dos marialvas, que representam o conservadorismo e o moralismo asfixiante da sociedade portuguesa, os libertinos

assumem uma postura contestadora à moral vigente, portanto, desafiando a ordem estabelecida ao se afirmarem amantes do sexo e também do conhecimento. Tendo como base, então, os libertinos como um emblema revolucionário, distante de vê-los como seres imorais e indisciplinados, lemos três contos de *Jogos de Açar* cujo objetivo é justamente trilhar esse caminho à libertinagem em três personagens femininas, entendendo como um ato revolucionário da mulher a consciência do local hostil que ocupam numa sociedade patriarcal e a consequente busca pelo seu próprio prazer. Em Cardoso Pires, o amor é subversivo, como também é uma forma de revolução.

Palavras-chave: libertinos, *Jogos de açar*, mulher, amor, revolução

Para Luci Ruas (in memoriam)

No decorrer de quase 50 anos dedicados à ficção, José Cardoso Pires abriu amplo espaço para personagens femininas, procurando delinear um caminho possível de libertação frente ao patriarcalismo da sociedade, sobretudo através do conhecimento e da *libertinagem*. Por esse motivo, o trajeto das personagens cardoseanas é extenso e a sua respectiva importância está assinalada desde o livro de estreia, *Os caminheiros e outros contos* (1949), até seus últimos trabalhos como *Alexandra Alpha* (1987), publicado anos depois da Revolução dos Cravos.

De saída, devemos sinalizar que o Estado Novo português se sedimentou nos valores duma sociedade viril e patriarcal. Então, o homem estava destinado aos cargos de poder nos mais diferentes níveis enquanto a “educação das damas” se centrava no casamento, no lar e nos filhos. Mais importante, haveria de dedicar plena devoção e fidelidade ao marido e à igreja católica. O historiador português Fernando Rosas, nas reflexões sobre o salazarismo, pontua a força

com que os valores adotados pelo regime fascista agiam no cotidiano dos portugueses:

esse sistema de valores [bases do discurso ideológico do Estado Novo] as «verdades indiscutíveis» proclamadas no ano X da Revolução Nacional pela sua própria natureza propositiva, pela mundivisão totalizante que transportava, exigiu e criou um aparelho de inculcação ideológica autoritária, estatista, mergulhado no quotidiano das pessoas (ao nível das famílias, da escola, do trabalho, dos lazeres) com o propósito de criar esse particular «homem novo» do salazarismo. (Rosas, 2008: 31)

O “homem novo”, nesse sentido, é o indivíduo que se *enquadra* aos valores e os aceita em sua rotina, em outras palavras, trata-se do sujeito alienado, *reconfigurado* pela grande máquina de propaganda e política estadonovista. Ao passo em que se tinha o “homem novo”, também existia aqueles que rejeitavam ou que buscavam transgredir as “verdades indiscutíveis”, ou seja, os que *desenquadravam* do projeto de cidadão ideal e, portanto, corriam pelas margens da sociedade portuguesa.

Dentre eles, estão os libertinos, nas palavras de Octavio Paz,

[O libertino] quase sempre se opõe com paixão aos valores e às crenças religiosas ou éticas que postulam a subordinação do corpo a fim transcendente. A libertinagem faz fronteira, em um de seus extremos, com a crítica e transforma-se em uma filosofia; no outro extremo, com a blasfêmia, o sacrilégio e a profanação, formas contrárias à devoção religiosa. (Paz, 1994: 24)

Octávio Paz ainda diz que, no século XVII, a libertinagem se tornou, de fato, filosófica por intelectuais críticos à religião, às leis e aos costumes (Paz, 1994: 25), por mais que já houvesse registros

dos libertinos no século anterior. Temos de enfatizar, nesse sentido, as reflexões de Adauto Novaes quando apresenta uma definição de libertino como um ser, primeiramente, contestador, porque lança ao centro das discussões não somente os prazeres do sexo, como também os prazeres do conhecimento (Novaes, 1996: 9). A constante tentativa dos libertinos em conflitar com a ordem estabelecida faz da libertinagem um meio de libertação pessoal, ou melhor, o caminho de uma revolução, porque a ideia do libertino pressupõe “uma tentativa pessoal de romper os laços sociais e se apresent[ar] como uma libertação da condição humana” (Paz, 1994: 20).

Ao entenderem a razão e até mesmo o próprio corpo como instrumentos de subversão, fica evidente que os libertinos tendem a abraçar ideias progressistas e revolucionárias. No significado primitivo, libertino está no mesmo campo semântico de herege. A sociedade burguesa, não gratuitamente, legitimou o significado de libertino que até hoje utilizamos: indivíduo devasso e imoral, sem regras ou disciplinas. Em síntese, o oposto do modelo de “bom cidadão”, ou “homem novo”, sustentado ortodoxamente pelas esferas morais, religiosas e políticas. Mas é justamente nesse ponto que reside uma ironia.

É justamente a ideia negativa que torna os libertinos tão atraentes. A concepção burguesa integra os libertinos aos marginais, tanto é que eles costumam agir nas sombras e às escondidas, evocando Octavio Paz, “em lugares distantes e secretos” (Paz, 1994: 20). Entendendo a beleza e a complexidade do libertino, José Cardoso Pires fez dele uma chave de leitura para a sua obra nos diferentes gêneros narrativos: romances, contos, novelas, crônicas e peças de teatro. Na ensaística, além do primoroso *E agora, José?*, destacamos nestas páginas as “navegações libertinas” como tema da *Cartilha do marialva*, texto lançado primeiramente em 1960.

Na *Cartilha do marialva*, encontramos as bases de um conflito que percorre a obra completa de José Cardoso Pires: os libertinos em oposição aos marialvas. Por sua vez, marialva é definido como “antilibertino português, privilegiado em nome da razão de Casa e Sangue, cuja configuração social e intelectual se define, nas suas tonalidades mais vincadas, no decorrer do século XVIII” (Pires, 1970: 9). Ao contrário do libertino, o marialva não crê num progresso propriamente dito, mas no “retorno aos valores convencionais ainda que sob novas metamorfoses. (...) o homem conservantista no espelho do passado como recurso de confiança e de tranquilização em face dos desvarios e mudanças («modas», dirá então) do mundo” (Pires, 1970: 15-16).

O traço histórico à luz da dicotomia libertino-marialva ocasiona reflexões sobre o machismo nas relações sociais e políticas e a repressão do sexo feminino. A mulher que vai atrás do próprio prazer tem atitude *libertina*, porque a busca feminina pelo gozo é um ato, em si, revolucionário ao contrapor toda uma estrutura que as vigia, pune e controla, em menor ou maior grau. Um bom exemplo disso está na *Cartilha*: “o machismo, fundado na fidelidade da esposa e na soberania até polígona do pater-famílias, tem um dicionário muito próprio. Adultério é toda a infidelidade da mulher. E só” (Pires, 1970: 98-99).

Interessa pensar que o adultério tem uma representação além da “infidelidade ao marido”. Ele é uma transgressão a todo um pensamento asfixiante e aprisionador às mulheres. Quando se aborda o adultério, neste caso, falamos de uma rebeldia feminina; uma tentativa de buscar um caminho de libertação. Isso também nos diz Cardoso Pires:

(*Corolário do princípio da inferioridade natural da mulher*: o adultério por parte da esposa não constitui somente violação de um acordo moral e sentimental e de uma lei religiosa. É muito essencialmente agravado por exprimir um acto de rebeldia, tomando-o como uma quebra de certa

disciplina ou como uma inversão de direitos em que o marialva estabelecia tacitamente a sua superioridade). (Pires, 1970: 100-101)

O adultério como “ato de rebeldia” é, por fim, resultado duma revolução no pensamento em que a mulher, além de se entregar aos prazeres da carne, adquire uma sensibilidade de perceber o lugar servil (e hostil) que ocupa numa sociedade patriarcal. Uma revolução *libertina* ou de *libertinas*. Não encaremos, então, a palavra “adultério” sob o signo do moralismo, no sentido de uma infidelidade ao amor, mas ao contrário: a resistência do amor como prazer e como meio de subversão. Em Cardoso Pires, o amor é subversivo. É uma fonte revolucionária. Vê-se, então, que a ficção cardoseana

desmistifica o preconceito tradicional acerca da condição da mulher, resultado da instituição da subalternidade, segundo a qual esta é encaixada como um simples objeto à mercê do homem, em função de regras sociais assumidas como normas morais. (Petrov, 2000: 75)

Maria Lúcia Lepecki, em seu ensaio *Ideologia e imaginário* (1977), propõe uma leitura dos romances de Cardoso Pires lançados até então, partindo de *O anjo ancorado* até *O Delfim*, observando um fio condutor duma lenta “aquisição de conhecimento”, que resultará no êxtase revolucionário representado pela tomada da lagoa dos Palma Bravo pelos trabalhadores (cf. Lepecki, 1977: 49-50). Veremos essa “aquisição de conhecimento” em três personagens femininas de três contos de José Cardoso Pires, respectivamente, Esmeralda, de “Dom Quixote, as velhas viúvas e rapariga dos fósforos”; Odete, de “Amanhã, se Deus quiser”; e a jovem de “*Week-End*”. Nesse sentido, este trabalho está dividido em três momentos: o primeiro, a privação do sexo feminino e o discurso alienado presente na história de Esmeralda; o segundo, a revolta de Odete com a estrutura familiar-patriar-

cal e a sua consequente lucidez quanto ao que está ao seu redor; por fim, o terceiro, o ato do adultério¹ cometido pela jovem em “*Week-End*”, lido como um ato de rebeldia aos valores marialvas sobretudo religiosos, que tanto influenciam Esmeralda no zelo à pureza e que, de certa maneira, são desconsertados pela fúria de Odete. Com efeito, resultando no adultério consciente como uma forma de legitimação nessa “revolução do olhar”.

Os três contos pertencem ao livro *Jogos de azar (JA)*, nosso objeto de estudo. Publicada em 1963, essa obra contém contos, com as respectivas edições, provenientes dos seus dois primeiros livros: *Os caminheiros e outros contos* (1949), no qual encontramos a primeira versão de “Amanhã, se Deus quiser”, e o censurado *Histórias de amor* (1952), que comporta os outros dois textos.

É também Maria Lúcia Lepecki que sinaliza a existência da “pedagogia revolucionária” (Lepecki, 1977: 150) nessa escrita “marxista e revolucionária, (...) desmistificadora e confiante” (Lepecki, 1977: 178). Nessa função de *conscientização* da literatura de Cardoso Pires, o título *Jogos de azar* tem um simbolismo na imagem que salta da *Cartilha do marialva*:

Com a sua Roda da Fortuna, símbolo do equilíbrio do poder estabelecido (pelos suseranos) que o cientista do jogo, Cardono, e toda a libertinagem da Renascença iriam mais tarde desafiar; com os seus bestiários satíricos, verdadeiros compêndios da técnica do grande Jogo-por-Dentro; e ainda com suas alegorias à Ciência e à Política — os goliardos sacudiram pela raiz a autoridade feudal utilizando um programa complexo e ardiloso conhecido por *Règle du Jeu*. Textual: *règle du jeu* (Pires, 1970: 38).

¹ Lemos “*Week-end*” como adultério porque assim está nas próprias palavras de José Cardoso Pires na carta ao diretor dos serviços de censura, datada de 26/10/1952. Na ocasião, *História de amor* havia sido censurado três dias após o seu lançamento.

O conhecimento desafia a ordem estabelecida. A “Roda da Fortuna” representa a imprevisibilidade do destino na vida dos homens. O movimento de *girar* e sair um resultado fruto do acaso é uma metáfora da própria vida: um jogo em que se tem sorte, mas também há azar. Percebemos, contudo, a existência de outro jogo, o grande “Jogo-por-Dentro”, um processo de observação e crítica, com refinada ironia, daquilo que *há por dentro* (“com os seus bestiários satíricos”), consequentemente, pondo em discussão toda uma conjuntura estabelecida pelas mãos poderosas. Os libertinos, seja qual for a época, propõem-se a participar do “jogo do olho vivo”, uma forma subjetiva e crítica de olhar, perceber e compreender o mundo que os cerca. Nesse sentido, buscam possibilidades de confrontar, questionar e revolucionar o pensamento que sustenta toda a ordem, a moral e o poder vigente. É um desafio imprevisível, em que se tem sorte ou azar.

1. ESMERALDA, A REPRESSÃO DO PRAZER E AS LÍNGUAS MARIALVAS

Ao abrirmos o livro, salta aos nossos olhos a imagem de uma velha charrua entre os corvos, apontada para o mar. Numa espécie de prefácio, José Cardoso Pires apresenta as histórias que lá encontramos: “*são em grande parte histórias de desocupados – não no sentido naturalista do termo, espero – , de criaturas privadas de meios de realização*” (Pires, 1963: 30). A palavra “desocupados” cabe em duas leituras que, no decorrer das histórias, são pertinentes: no sentido de *sem ocupação (sem trabalho)* e no de *sem ocupação de lugar (lugares vazios)*. Nos dois casos, está pressuposta uma ideia de marginalidade, tanto dos que “não trabalham” quanto daqueles “sem ocupar os espaços”. Esta parece ser a ideia central: histórias de criaturas à margem que estão “privadas dos meios de realização” por não pertencerem à classe dominante e por não serem “cidadãos exemplares”.

E continua: “*talvez os desocupados deste livro devam a uma situação de acaso (exterior a eles, à sua vontade) as formas de existência que lhes são impostas...*” (Pires, 1963: 30-31). Falamos, justamente, de pessoas não felizardas pela Roda da Fortuna, ou seja, os azarados, os *vencidos* e desfavorecidos, em suas próprias palavras, “criaturas sem autoridade cívica” (Pires, 1963: 31). Cleonice Berardinelli sintetiza: “as personagens dos contos pertencem na sua quase totalidade à classe pobre” (Berardinelli, 2008: 17). Além de pobres, a preocupação com os oprimidos atravessa todos os contos e ressoa em toda a sua obra. Entre os oprimidos, como vimos, estão as mulheres.

Uma delas é Esmeralda, uma adolescente de dezesseis anos e vítima da crueldade do pensamento marialva e da privação do feminino. Durante toda a sua breve vida, conviveu com uma certa culpa pelo azar alheio: “eu não tenho sorte nenhuma, dou azar a toda gente. Azar, percebe?” (Pires, 1963: 106). A menina dos fósforos é infeliz: pobre que beira à miséria, além de se sentir responsável pelos males daqueles com quem convive. Em especial, a avó, Dona Augusta, parece acreditar nisso. Violenta e cruel, a avó não nutre amor pela neta, ao contrário, rejeita-a e não poupa maus-tratos à menina, sob a justificativa de “tentar educar”: “também nunca lhe poupei castigos. Sempre que pude, dei-lhe educação. Aconselhava-a, via-me obrigada a bater-lhe, mas a graça ria-se de mim. Foi então que comecei a mordê-la. Não calculam como lhe doía” (Pires, 1963: 139).

“Qualquer dia, mato-me” (Pires, 1963: 105), assim disse a jovem. Esmeralda, efetivamente, está morta. A narrativa é contada a partir das lembranças do narrador, que conheceu e alimentou um certo carinho (ou compaixão?) pela jovem. Inegavelmente, a narrativa é conduzida com um notório respeito e uma afetividade à memória da menina, mais de uma vez, referida como “minha miúda” – um gesto de carinho para quem pouco ou nunca o recebeu em vida.

A “aquisição de conhecimento” se inicia em “Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos” por nele ser possível depreender a crueldade com que o pensamento marialva, presente nas vozes das “velhas viúvas”, maltrata e restringe as mulheres. Além disso, o claro intertexto com o conto dinamarquês “A menina dos fósforos”, de Hans Christian Andersen, já adianta o teor trágico desde o título da novela. Olhemos as reflexões de Alexandre Pinheiro Torres:

a rapariga dos fósforos, que mantém o seu comércio de amor irrealizado com os cavaleiros dos modernos Rocinantes e que, por instinto e por repulsa, se estriba no mito da virgindade. Jovem alienada a um ideal de pureza, a meio caminho entre a mentalidade das velhas viúvas, nada mais que a meio caminho, luta contra elas mas não consegue vencê-las. (Torres, 1977: 199-200)

Esse ideal de pureza corresponde a uma formação religiosa – de que a mulher deve ser casta até ao casamento e somente ter relações com o seu marido. Isso não vale para o homem, bem sabemos. Mas Esmeralda entra em conflito com a sua própria alienação: luta contra os desejos, reprime as vontades como um meio de, possivelmente, garantir a remissão dos pecados e adentrar o reino dos céus – uma espécie de penitência aos males que julga causar. O narrador se lembra de que a jovem já “se esfregou diabolicamente” (Pires, 1963: 105) em outras noites, deixando-se levar pelos impulsos. Mas o beijo não.

O impasse de se entregar aos desejos carnaís, intensificados com o aflorar da adolescência, torna-se determinante à infelicidade de Esmeralda. Isso se verifica na venda de seu próprio corpo, uma grande desobediência às leis divinas em si, à sua maneira, consentindo que diferentes homens passem as suas mãos em locais eróticos, como o próprio narrador: “nem mesmo consentiu que lhe

passasse as mãos pelos seios e pelas coxas da maneira de que tanto gostava antigamente” (Pires, 1963: 106).

E nas palavras de Esmeralda:

eu cegue se alguma vez beijei um homem. Deixo-os tirar o bâton e muitos bem me dão dinheiro para o pagar. Ou então apalpam e eu não me importo. Tem algum mal, diga? Meu Deus, fale, diga se isso tem algum mal”. (Pires, 1963: 131)

Em vezes, como se vê na fala do narrador, o toque masculino em seu corpo lhe desperta prazer (“passasse as mãos pelos seios e pelas coxas da maneira de que tanto gostava antigamente”). Mas o temor da providência divina é maior que a vontade carnal.

Não podemos dizer ao certo se Esmeralda sucumbe ao sedutor universo libertino, mas certamente as vontades existem. A avó, no entanto, tem a plena certeza das aventuras sem regras da neta. Na ausência de amor fraternal, Esmeralda procura nas ruas e nas estradas a companhia de homens diferentes. Talvez, num primeiro momento, a fim de suprir a própria solidão, mas não podemos desconsiderar os impulsos, de modo que deve ser considerada a procura, mesmo que irrealizada, do prazer em estar próxima do sexo oposto. Sua virgindade, aliás, permanece intacta, pelo menos nas lembranças do narrador, de modo que Alexandre Pinheiro Torres chama de “comércio de amor irrealizado”. Na verdade, o narrador lembra da jovem pela sua ingenuidade na forma dum “sorriso maravilhado que tantas vezes descobri na minha miúda” (Pires, 1963: 129).

Contudo, o narrador-personagem bem sabe dos perigos para uma menina bonita e ingênua, ainda mais quando está acompanhada de “cavaleiros do mundo moderno” em seus carros pelas estradas afora. E não somente físicos, como também morais, sempre no radar das “más línguas”, personificadas na figura das “velhas viúvas”. Não

tarda para Esmeralda, com efeito, ser relacionada com as “beldades noturnas” (Pires, 1963: 122) e certificar ainda mais o desprezo da avó.

Dona Augusta, miserável economicamente e espiritualmente, repousa em ondas de rancores, além de ser totalmente influenciada pelas vozes das “velhas viúvas”, representantes da “burguesia cega” (Pires, 1963: 140), que, com a morte de seus maridos, perderam poder econômico e sobrevivem na miséria. A preocupação da velha nunca fora com a neta, ao contrário, somente com a sua reputação:

Ela quis acabar comigo, Deus lhe perdoe, mas enganou-se. Queria extravagâncias, homens, modernices. E isso nunca. Emporcalhar o nome da família é que eu não podia consentir. (Pires, 1963: 137)

Ao fim, o seu único arrependimento era “ter tratado tão mal os meus dentes” (Pires, 1963: 134).

Ou seja, aos olhos cegos de Augusta, a neta é adepta à libertinagem em seu pior sentido, entregando-se ao pecado da luxúria (“extravagâncias”) e às “modernices” de um espírito revolucionário à relação do feminino com o sexo e com o amor. A voz que sai da velha ecoa toda a moral burguesa atrelada ao sentido do libertino, como vimos, fruto do discurso alienado e alienante, que, aos poucos, conduz a neta para o abismo. São as palavras cruéis da avó que intensificam o sentimento culposos de dar “azar a toda gente”, como se a desgraça recaída à família fosse consequência de seus atos devassos.

Esmeralda, nesse sentido, está sendo violentada sobretudo pelo discurso moralista – que fere, machuca, morde, deixa as marcas como registro. E mata. A jovem é vítima dos olhares julgadores do discurso alienado. No pensamento marialva, o desejo feminino é para ser reprimido. Então, entre seguir os impulsos e obedecer a religião, Esmeralda confia na justiça divina, que há de lhe reservar um espaço na vida eterna graças à sua pureza.

No entanto, as “más línguas” não perdoam e, com efeito, as suspeitas de prostituição acentuam-se quando encontram o corpo da menina estendido à beira da estrada. Os médicos levam Esmeralda a casa da avó, que rejeita novamente a neta. Tinha consigo uma “malinha cor de medronho” (Pires, 1963: 108), um mistério que os olhos curiosos do narrador e das velhas viúvas desejavam desvendar. Lá havia números de telefone de homens com quem saía e fósforos, que punha frequentemente na boca.

A leitura de Cleonice Berardinelli traz a esclarecedora relação com o conto de Hans Christian Andersen:

Uma menina pobre, sem família, numa noite de áspero inverno, acolhe-se ao canto de uma casa. É vendedora de fósforos, mas naquele dia não vendeu nenhuma caixa e, se voltar a casa sem algum dinheiro, bater-lhe-ão. Descalça, quase despida, encolhe-se a buscar um pouco de calor. Mas o frio é cada vez maior. Pensa que talvez um fósforo aceso a possa aquecer. Acende-o. Vê-lhe o brilho, sente-lhe a chama quente. Por um minuto vê-se diante de uma estufa. Não dura muito a visão e a sensação agradável. O fósforo apagara-se. Risca outro e uma nova visão: a parede da casa torna-se transparente e, sobre a mesa da sala ornamentada, vê um belo pato assado — era a véspera do Ano Novo. Risca outro fósforo, uma nova imagem, na qual se vê incluída. Está debaixo da árvore de Natal, toda enfeitada com velinhas coloridas que vão subindo e se transformando em estrelas. Uma destas cai, e ela repete uma frase que ouvia da avó — a única pessoa que a amara, cada vez que via cair uma estrela: “Morreu alguém”. À luz de mais um fósforo, a avó lhe aparece e a menina pede: “Vovó, leva-me contigo...”. (Berardinelli, 2008: 24-25)

Ao contrário do conto de Andersen, a avó nem de perto está relacionada a uma imagem boa, muito menos afetiva. Os fósforos, quando acesos, emitem uma pequena iluminação em curto prazo.

No conto dinamarquês, cada fósforo permitia à menina ter visões confortantes e esperançosas em contraste com a sua triste situação. E seja esse conforto que Esmeralda deseja ao entrar em contato com os fósforos e ingerir a pólvora, em grandes quantidades, fatal ao corpo humano. Nessa linha, ela os põe na boca como uma tentativa de absorver ou de sentir um alento que nunca teve, uma esperança não alcançada em vida ou um prazer que constantemente reprime. Ou todos de uma vez.

Esmeralda morreu, decerto, buscando um prazer e um alento que fosse um contraponto à sua profunda tristeza. No fim, a jovem manteve-se virgem e nunca beijou um homem, resistiu à sedução da carne e foi fiel ao ideal de pureza. Isso quem nos diz é o narrador, que poderia ter protegido a “honra” e ingenuidade da “sua miúda” durante todo a narrativa. Afinal, é um testemunho. De uma forma ou de outra, o discurso marialva, revestido em “moral dos bons costumes”, destrói a menina, que se torna apenas mais uma vítima da alienação divina e burguesa. As suas constantes lágrimas refletiam a tristeza de um corpo nunca experimentado, de uma vida não livre e de uma culpa que não lhe cabe. A observação do narrador deixa claro o sofrimento da “sua miúda” e, em certa altura, a sua revolta.

2. ODETE, REVOLTA E “OLHO VIVO”

Odete, por sua vez, deixa explícita toda a sua ira. Como Esmeralda, a personagem de “Amanhã, se Deus quiser” também é pobre e repleta de lágrimas a sua volta. São com elas que o conto inicia:

Embora o médico tivesse avisado de que nunca, mas nunca deveria trabalhar ao serão, ela lá estava toda dobrada sob a máquina de costura, chorando cada vez mais dos olhos. E cada vez mais, também, a vista lhe ia enfraquecendo pela noite fora até que, às tantas, já não era apenas a agulha que devorava metros e metros de pano, mas toda ela, acompa-

nhando os pontos com as lágrimas que lhe deslizavam o rosto (Pires, 1963: 63).

Diversos fatores privam a personagem ao espaço da casa, curvada à máquina de costura, realizando o seu trabalho. Contraria as orientações médicas de nunca trabalhar na noite profunda para evitar desgaste da vista, já debilitada. Há altos riscos de cegueira. A necessidade do trabalho se sobrepõe numa recusa de perder, talvez, a sua única ocupação:

Naquela posição, tão atenta e silenciosa, a minha irmã parecia escutar uma longa e amarga conversa que a agulha lhe ia ditando ao ouvido enquanto o tecido — áspero cotim de militares — passava por entre elas as duas, mulher e máquina, regado de lágrimas a todo comprimento. (Pires, 1963: 63-64)

Aos fins de semana, Odete se esforça em costurar todas as roupas militares que recebe. Abre mão de ir ao Instituto para cumprir o trabalho, ou seja, a costura se sobrepõe a educação. Se entendermos a educação como uma porta revolucionária, Odete está privada de acessar o conhecimento para, enfim, libertar-se. No entanto, o sentimento de revolta já está presente em seus pensamentos, “parecia escutar uma longa e amarga conversa que a agulha lhe ia ditando ao ouvido”, na ciência de estar *presa* à mesa de costura como também a sua posição de mulher nessa microestrutura de amplos privilégios aos homens da família.

Seu irmão Chico, narrador do conto, por exemplo, teve uma plena educação em Liceu e tem a liberdade de estar desempregado no aguardo de concurso, enquanto ela trabalha à exaustão. A educação masculina foi tratada com prioridade pelo seio familiar. Alexandre Pinheiro Torres pontua:

a aprendizagem liceal, numa estrutura de ensino aristocratizado, figura aqui como um elemento alienatório do proletário, um distintivo pequeno-burguês que, por si só, se revela inoperante como instrumento de ascensão dos indivíduos sem apoio social. (Torres, 1977: 163)

Para Odete, restaram os limites da casa e uma educação cada vez mais distante de ser efetivamente concluída e aproveitada. Deram a ela, na verdade, a “formação” desejada pelo Estado: a privação do conhecimento, a dependência familiar e o ofício em prol dos “filhos da pátria” — ela costura as roupas militares que, por sua vez, são emblemas do regime militar e, sobretudo, da guerra. E isso revolta-a.

O *vale de lágrimas* da personagem ultrapassa a tristeza, chora de raiva, de indignação, com o sentimento amargo da injustiça sobre si. A sua fúria cresce especialmente em relação aos privilégios do irmão:

“O jantar, mãe”

Eu a dizer isto, e o pedal da máquina de costura a suspender-se como que por milagre. Sentei-me à mesa, adivinhando o olhar da minha irmã pousado sobre mim, percebendo o silêncio da máquina, de que dependia esse olhar, e percebendo igualmente que a mãe continuava suspensa, com a linha partida pendurada nos lábios.

“A comida”, tornei a pedir, debruçando-me ainda mais sobre o oleado que cobria a mesa.

Então a mãe abandonou o monte de roupa que tinha no regaço e endireitou-se com um suspiro fundo que lhe fez estremecer o peito. Em seguida espetou a agulha na gola do vestido. (Pires, 1963: 64-65)

Odete e a mãe costuram, entendendo que a criação da jovem está direcionada à servidão do casamento e da família. Como a própria mãe, que se acostumou à posição servil em relação ao filho homem e ao marido. Mesmo a mãe, no entanto, nutre uma angústia que atra-

vessa todo o conto, evidente nos passos cansados, no suspiro ao ver o relógio e no choro incontrolável: “sorvia ruidosamente as lágrimas. Dávamos com ela em doida de certeza. Relações, marido, filhos, tudo. Assim não podia haver almas que resistissem. Chorava e sorvia as lágrimas” (Pires, 1963: 75).

O choro da mãe mistura-se ao desabafo de Odete: “Estou farta, senhora. Fartíssima” (Pires, 1963: 73). É possível afirmar que não está somente farta do trabalho sofrido e da clara dependência da família em relação ao pouco dinheiro ganho como costureira; mas dessa própria organização familiar, uma reprodução em menor escala da sociedade. A raiva de Odete aumenta quando nota que seu dinheiro sumiu, culpando o irmão e, num excesso de fúria, cospe-lhe na cara.

Ela enfrenta e cospe no representante de todo o privilégio por ela repudiado: o irmão. A ira da personagem ainda releva a urgência (e a necessidade) de se ver livre daquele meio. Um desejo que já não é mais interno, que transborda para as suas atitudes. Está também farta da pobreza, das facilidades do irmão e da sua infelicidade. A revolta é o início de uma revolução interna contida força das atitudes e das falas da personagem – o asco ao machismo – e a vontade de se rebelar contra aqueles que, de uma maneira ou de outra, lhe fazem sofrer e, aos poucos, vão a destruindo e a deteriorando.

A perda progressiva da visão elucida bem esse processo de degradação, mas, simultaneamente à cegueira, a sensibilidade da percepção de Odete aguça; o sentimento de revolta, curiosamente, faz-lhe *enxergar*: “[Odete] dizia que ninguém podia suportar a vida naquela casa e que não eram elas, mouras do trabalho, que tinham culpa dos azares que aconteciam aos homens lá fora” (Pires, 1963: 70). Esmeralda não suportou a vida na casa da avó, lembremos também do sentimento culposos pelos azares que dizia causar; Odete, por sua vez, ao verbalizar a asfixia que a estrutura familiar-patriarcal exerce sobre ela, nega justamente a responsabilidade pelos males aos homens.

Decerto, o conto não evoca erotismos, mas o posicionamento da personagem revela um passo revolucionário em relação a Esmeralda. Ela livra-se da culpa que tanto assombrou a menina dos fósforos. Sem a educação completa, Odete enfrenta a estrutura familiar e demonstra repulsa ao marialvalismo presente em sua casa e manifestado na autoridade agressiva do pai, no seu trabalho de costureira e no tratamento dado ao irmão.

A aquisição de conhecimento é notória ao dizer que as “mouras do trabalho” não têm culpa pelo azar alheio. Isso vai contra a moral religiosa cristã, afinal, no *Gênesis*, Eva é culpada pelos males do mundo. Foi a sua desobediência que condenou a humanidade ao azar: tentada pela serpente, Eva prova o fruto da “árvore da ciência do bem e do mal” e convence Adão a fazer o mesmo. Deus, furioso, rompe com os homens e os afasta da divindade. Como castigo perpétuo, os descendentes de Adão e Eva estariam fadados às marcas do pecado original, à morte e às dores.

Interessa pensar, então, que esse sentimento de culpa que atravessa Esmeralda advém da culpa de Eva, que, como “primeira pecadora”, tornou-se responsável por “dar azar a toda gente”. Desta forma, ao recusar a culpa pelo azar alheio, Odete se afasta da premissa religiosa em relação ao feminino e, de certo modo, distancia-se das amarras que levaram Esmeralda à infelicidade e à morte. Por outro lado, a cólera de Odete a aproxima de Eva se pensarmos que, ao provar do fruto proibido, a mulher desafiou as leis divinas, porque opta pelo conhecimento. Como consequência da fúria, ao passo em que a visão enfraquece, a percepção dá à personagem cardoseana um “olho vivo”, que passa a encarar a sua realidade num viés crítico, por isso, a revolta. Isto é, uma outra forma de *ver* o que está ao redor. Nesse sentido, a consciência da personagem contrapõe o temor da jovem Esmeralda e abre caminho para o direcionamento, em princípio, oposto ao das leis e narrativas religiosas: o da libertinagem do próprio pensamento.

3. ADULTÉRIO OU UM PASSO À REVOLUÇÃO

O amor é uma ferramenta subversiva nas vias libertinas. Vale retornarmos às palavras de Octavio Paz, enfim, para adentrarmos o último conto deste texto, *Week-end*: “o amor é um nó no qual se amarram, indissolivelmente, destino e liberdade (Paz, 1994: 39). Faz parte dos *jogos de azar*. Mesmo no amor, ganhamos ou perdemos. E assim está no conto:

“*Ganharás o amor com o suor do teu rosto...*”

Mas de repente tornou-se sério. “Perderás o amor com o suor do teu rosto”, recitou então, e parecia que estava a ler lá no alto uma sentença muito antiga e tristemente verdadeira. “Na bíblia do Adão e Eva...

“Querido...”, implorou ela, e o moço calou-se.

Estendidos lado a lado, ambos fixavam o teto, imóveis e silenciosos como duas ilhas suspensas na luz.

“Perderás amor com o suor do teu rosto”, insistiu o moço passado tempo. “Aí está o que não faz sentido na bíblia do Adão e Eva.”

“Nada disto faz sentido. O pior é estarmos cercados por coisas sem sentido e termos de aceitar o cerco”. (Pires, 1963: 209-210)

A narrativa de Adão e Eva é novamente evocada, desta vez nas palavras das personagens de *Week-end*. No inverso da lição de Deus ao homem, “Ganharás o amor com o suor do teu rosto...(Gen., 3:19), o jovem, tendo os últimos momentos de prazer com a amada, diz que “Perderás o amor com o suor do teu rosto”. No *Gênesis*, a sentença faz parte do sermão de Deus após Eva provar o fruto proibido; na interpretação das palavras divinas, após essa desobediência, o amor passa a ser uma conquista, fruto do trabalho. O casal, na verdade, questiona as palavras de Deus, especialmente a jovem: “nada disto faz sentido. O pior é estarmos cercados por coisas sem sentido e termos de aceitar o cerco”.

A consciência do “cerco”, antes notado por Odete, e a vontade de rompê-lo, como um ato de rebeldia, resulta, em *Week-End*, no adultério – um passo revolucionário, quando se toma a consciência de que as leis divinas, por vezes, “não fazem sentido”, assim como a percepção de estarem “cercados por coisas sem sentido e ter[em] de aceitar o cerco”. A forma como a personagem do conto deseja romper o cerco é entregando-se ao prazer:

O moço suava, era um corpo envolto em serenidade; o suor deslizava-lhe no queixo e nas axilas, misturado com a saliva dos beijos.

Sem olhar, Tateou-lhe a cara e os braços com uma ternura súbita:

“É indecente, molhei-te com o suor...”

“Oh”, segredou-lhe a rapariga; tocou o peito dele com as pontas dos dedos e depois levou-as aos lábios, “É bom teu suor”. (Pires, 1963: 209)

O enredo de “*Week-end*” pode ser resumido a um casal de amantes prestes a se separar. Num quarto de hotel barato, os jovens trocam carícias antes do adeus definitivo. A mulher é casada e, em poucas horas, irá embarcar na *camioneta* com o marido para, possivelmente, mudar-se. Contudo, o conto vai muito além da triste história de separação de um casal apaixonado. O desabafo da jovem é o que, efetivamente, interessa-nos.

Ela não ama o marido, na verdade, odeia-o, sente pena, e aventura-se na libertinagem do adultério como uma entrega aos prazeres nunca sentidos na intimidade do casamento: “chego a ter pena dele, como no princípio. Talvez no princípio eu não lhe tivesse ódio, e se fosse só pena ou desgosto. Ou remorso, não sei” (Pires, 1963: 211). Com o amante, ela beija, sente o gosto da saliva e do suor masculino, deixa marcas de batom no peito dele e também no travesseiro, representando as aventuras sem regras nesse quarto de hotel. Ela tem prazer, e este é um dos seus objetivos, senão o maior.

O sexo é resultado, por sua vez, de um amor clandestino fadado à tragédia da separação. Se as ondas dos prazeres carnavais são as protagonistas da relação proibida, o sexo aqui não exerce a sua função social de reprodução, e sim a de libertação da própria personagem. O ideal de pureza de Esmeralda já não exerce influência na amante, a revolta que encontramos em Odete amplia-se e a jovem desabafa: “desprezam...lavam as mãos... Acham que mulher deve suportar tudo sozinha” (Pires, 1963: 215). O adultério está muito para além da infidelidade ao marido, é uma forma de sobrevivência da personagem: “habitua-mo-nos, é o nosso mal. Uma pessoa chega a habituar-se a viver à custa de ódio. Não acredita? À custa de ódio e pena. Oh querido, tu não podes compreender” (Pires, 1963: 211).

Alexandre Pinheiro Torres analisa esse conto como espécie de “rebelião resignada” (Torres, 1977: 193), uma expressão fundada em um paradoxo. Ao mesmo tempo em que encontramos na jovem a revolta com o *outro* e a rebelião explícita no adultério, ela tem a plena consciência de que não irá vencer esse cerco, pois, assim que sair do quarto de hotel, vai estar de volta sob domínio do malvado. Na primeira versão de *Week-end*, incluído no censurado *Histórias de amor (HA)*, o desabafo da mulher é bem mais esclarecedor: “Amor, não mo peças porque já não posso. Estou cercada, foi o que ele conseguiu. Cercou-me, o malvado. E agora é tarde, já não há remédio (Pires, 1952: 19). Sobre o comportamento da personagem do malvado, a primeira versão traz:

Tu não compreendes, vês? Eles falam porque têm o seu caminho. Acham que é só isso que conta, suportar um homem. Para eles as obrigações duma mulher estão nisso. Mesmo sem amor, custe o que custar. Querem assim. É o caminho deles, que se há-de fazer? (Pires, 1952: 23)

Nessas palavras, a jovem tem plena lucidez sobre o “sentimento de pertencimento” que o marialva deve ter em relação a mulher. O olhar dela é aguçado. Em verdade, o homem marialva não ama as mulheres, mas sim o poder, inclusive sobre o corpo e os desejos femininos. Esse “cerco” ao qual a personagem tanto se refere direciona uma leitura justamente a essa estrutura familiar em amor, comum às três personagens visitadas. O adultério ganha outra dimensão. Podemos vê-lo como um sentimento da liberdade que nunca lhe foi concedida, também como uma nova sensação de prazer além do carnal. No caso em específico, os dois estão apaixonados e não usam da cama para o sexo sem amor, nas palavras de Octavio Paz, “o amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira” (Paz, 1994: 34).

O marido nunca lhe terá como o homem ao seu lado tem. Então, todo o ódio sentido a impedirá de ser uma “boa esposa” e, por fim, *enquadrar-se* totalmente nesse modelo esperado. Por isso, Alexandre Pinheiro Torres diz sobre o “germe de uma transformação inelutável” (Torres, 1977: 199), isto é, uma mudança na mentalidade que vai crescendo proporcionalmente ao conhecimento adquirido pelo “olho vivo”.

O adultério é um ato revolucionário naquela realidade, ou melhor, uma tentativa de legitimar uma rebeldia a séculos de opressão, que se fez presente no tempo de escrita e publicação desses contos e que se faz presente hoje, mais de 60 anos depois. É uma revolução pessoal, a retomar as reflexões de Alexandre Pinheiro Torres, uma inevitável transformação; e as de Octavio Paz, “tentativas de libertação pessoal diante de um mundo caído, perverso, incoerente ou irreal” (Paz, 1994: 21). Além disso, o adultério, neste caso, implica o descobrimento do próprio corpo e do amor – a jovem, por fim, seguiu

os desejos e procurou o seu prazer. Enfim, ela não está ali como um objeto sexual masculino, mas sim como uma mulher que conhece o gozo e o prazer.

O conto *Week-end*, efetivamente, termina com a separação dos amantes. Mas ainda assim é um final que suporta uma chama de esperança. No fim, o jovem escolhe “ter a memória viva” (Pires, 1963: 219) da amada e dos amores com ela vividos. O conto termina, com efeito, num conflito interno do rapaz: a vontade de embarcar na próxima *camioneta* para ficar com a amada e a racionalidade de se manter onde está. Ele recusa a embriaguez, prefere estar com a memória lúcida e lembrar-se; Pensar e não se afogar nas mágoas do “coração partido”. O que o jovem fará é impossível saber, mas há uma escolha a fazer. Afinal, o rapaz “não desapegava os olhos do outro lado da praça, da janela e do estore corrido que havia no pequeno hotel” (Pires, 1963: 219). No fim, o amor é um jogo revolucionário: subversivo, incerto, imprevisível, por fim, em que se tem sorte ou azar. Mas que, gradativamente, nos revoluciona para sempre. E que nos liberta, da forma que for.

REFERÊNCIAS

- Berardinelli, Cleonice (2008). “Algumas reflexões sobre a ficção de José Cardoso Pires”. *Navegações*, v. 1, nº 1: 15-25. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/3680> [Consultado em 19 julho de 2024].
- Lepecki, Maria Lúcia (1977). *Ideologia e imaginário: ensaio sobre José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes.
- Novaes, Adauto (1996). “Por que tanta libertinagem?”. *Libertinos libertários* (pp. 9-20). São Paulo: Companhia das Letras.
- Paz, Octavio (1994). *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano.

- Petrov, Petar (2000). *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Lisboa: Difel.
- Pires, José Cardoso (2011). *Jogos de azar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil [1963].
- (1970). *Cartilha do marialva*. 4.^a ed. Lisboa: Moraes [1960].
- (2008). *Histórias de amor*. 2.^a ed. Lisboa: Edições Nelson de Matos [1952].
- Rosas, Fernando (2008). “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo nos anos 30 e 40”, in L. Reis Torgal e Heloísa Paulo (Coords.). *Estados autoritários e totalitários e suas representações* (pp. 31-48). Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Torres, Alexandre Pinheiro (1977). “Sociologia e significado no mundo romanesco de José Cardoso Pires”. *O Anjo ancorado*. 5.^a ed. (pp.153-218). Lisboa: Moraes.

DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO E A PARÓDIA AO ESTADO NOVO

DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO 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 aspeto 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 ponta 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 redundam 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 cómico. 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 “riBOMBAAAR 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 excepção, estavam completamente surdos (e esse era o preço, a cicatriz das batalhas travadas à volta daquela mesa sob o riBOMBAAAR 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 sustenido (Pires, 1972: 82).

Neste excerto torna-se evidente o jogo visual, sonoro e até cines-tésico 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 carácter 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 intactos. A Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) passou a designar-se por Direção Geral de Segurança (DGS) – mas mantinha as mesmas funções; a “censura” foi substituída pelo “exame prévio” –, contudo, as publicações escritas continuavam a ser censuradas; 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 Barreno, 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 (Martins, 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 Hirto, 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 Hirto 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”.

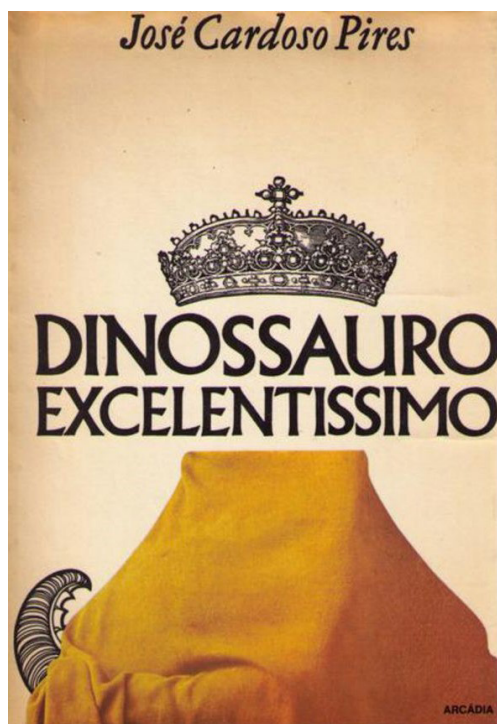


FIGURA 1: Fotografia de capa da 1.^a edição de *Dinossauro Excelentíssimo*.

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 irônico 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 muiiiitíssimo 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, EXCELÊNCIA. 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 sòzinhos 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.

«EXCELENTÍSSIMA 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), indiciando 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 sebetas e que na universidade “havia muito latim pelas portas, patiti, e pelas paredes, patitã, 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 antir-regime, 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 maiúsculizadas, 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 doutrinárias; 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 Excelentíssimo* 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 aspeto sobressai uma influência neorrealista, dado que uma das grandes características do movimento é o seu pendor marxista. Em *Dinossauro Excelentíssimo* 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 delicto 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 Excelentíssimo*.

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; unicamente 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 resmoer 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 histórias 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

gênero 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 (Arnaud, 2002: 49), particularidade que também se confirma em *Dinossauro excelente*, 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 Excelente* 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: Ensaio 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.

AS METAMORFOSES EDITORIAIS
DE *DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO* (1972, 1979)
DE JOSÉ CARDOSO PIRES

THE EDITORIAL METAMORPHOSES OF *DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO*
(1972, 1979) BY JOSÉ CARDOSO PIRES

Eduarda Barata

CHAM e Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,

FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

eduardabarata@fcsb.unl.pt

<https://orcid.org/0000-0001-8583-0553>

ABSTRACT

This article presents part of an investigation related to the different editions of the work *Dinossauro Excelentíssimo*, by José Cardoso Pires, namely the 1972 and 1979 editions. We conducted a comparative analysis (intratextual literary analysis) of these editions, which we have called macro-versions, since the remaining reeditions started from these. The observed changes regard not only the replacement of words and some phrases, but structural changes, which can alter the interpretation and reading of this literary piece. It can, in fact, be inferred, from these first readings, that the social and political context that Portugal went through at the end of the dictatorship and the beginning of the democratic period influenced some of the stylistic decisions. We affirm, therefore, that *Dinossauro Excelentíssimo* had two great metamorphoses.

Keywords: *Dinossauro Excelentíssimo*, edition, Estado Novo, Portugal, José Cardoso Pires

RESUMO

Este artigo apresenta parte de uma investigação relacionada com as diferentes edições e reedições da obra *Dinossauro Excelentíssimo*, de José Cardoso Pires, nomeadamente as de 1972 e de 1979. Será feita uma análise comparada (cotejando os textos) e intratextual dessas edições, que designámos por macroversões, já que delas partiram as restantes reedições. Não se trata somente de substituição de vocábulos e de algumas frases, mas de mudanças estruturais significativas, o que pode alterar a interpretação e a leitura da obra. Pode, aliás, inferir-se, a partir destas primeiras leituras, que o contexto social e político que Portugal atravessou no final da ditadura e início do período democrático influenciou algumas das decisões estilísticas tomadas pelo autor. Afirmamos, assim, que *Dinossauro Excelentíssimo* teve duas grandes metamorfoses.

Palavras-chave: *Dinossauro Excelentíssimo*, edição, Estado Novo, Portugal, José Cardoso Pires

Dinossauro Excelentíssimo, de José Cardoso Pires, foi uma obra publicada e reimpressa em diferentes momentos, tendo sofrido metamorfoses. A primeira edição, de 1972, inaugura a jornada deste *Dinossauro* em plena época marcelista, e o contexto político explica a comoção que a narrativa provocou. Sete anos depois, no entanto, já em período democrático, José Cardoso Pires dá à estampa nova versão do *Dinossauro*, integrando-a na coletânea *O Burro-Em-Pé*, com significativas discrepâncias, de estilo e conteúdo, merecedoras da nossa atenção, pois revelam outras camadas e faces desta obra polipétala. Em 1988, outro *Dinossauro Excelentíssimo* integra a coletânea de contos *República dos Corvos*, tornando-se meta-fábula¹ caracteri-

¹ É uma meta-fábula por transcender a tipologia de género e pela activa transgressão dos limites do discurso literário para o oral e gráfico, causando uma rutura com o próprio conceito de fábula, sátira, novela e biografia (Barata, 2020).

zadora, também, deste bestiário literário. Após a morte do autor, em 1998, *Dinossauro Excelentíssimo* é republicado em 1999 para as Publicações Dom Quixote, porém com o texto da edição de 1972 retrabalhado e sem incluir as ilustrações de João Abel Manta. Não iremos, no entanto, focar-nos nesta edição, por limitação de espaço.

Fruto da continuação da pesquisa e reflexão iniciadas na investigação doutoral², este artigo propõe uma leitura articulada das duas versões e edições de *Dinossauro Excelentíssimo*, pré e pós-25 de abril de 1974. Parte-se de uma análise intratextual no universo literário do autor, para uma discussão sobre como as distintas circunstâncias culturais e o contexto social e político determinaram as transformações observadas na(s) publicação(ões) de *Dinossauro Excelentíssimo*. Muito há a considerar para esta leitura comparativa, tendo sido selecionados alguns tópicos de três secções narrativas da meta-fábula para melhor ilustrar estas transformações: os *incipit*, as descrições das origens do Imperador e a estátua.³

ORIGEM E CONTEXTO DA PRIMEIRA EDIÇÃO

José Cardoso Pires escreveu *Dinossauro Excelentíssimo* em dezembro de 1969 como uma história dedicada à sua filha mais nova, Rita (nome do vocativo a quem o narrador se dirige no decurso da história). Não por acaso, a obra só saiu do prelo após a morte de António de Oliveira Salazar, já que o escritor aguardava que houvesse um editor e uma gráfica para publicar a obra sem que tal implicasse demasiado comprometimento. Não nos deteremos nestes aspetos, visto que outros autores já se dedicaram à contextualização da edição da obra (por exemplo: Lepecki, 2003; Infante do Carmo, 2008; Reis

² Cf. Barata, 2020.

³ A fim de facilitar a leitura e o acompanhamento das citações, os anos das mesmas serão grafados a negrito entre parêntesis. Nas citações, as frases a negrito são destaque nosso.

in Cardoso Pires, 2016; Abreu, 2018; Barata, 2020). A obra tem, de facto, uma história editorial peculiar.

Nesta altura, Portugal encontrava-se em pleno marcelismo, uma fase política marcada pelo governo de Marcelo Caetano (Presidente do Conselho) e Américo Tomás (Presidente da República), que decorreu de 1968 a 1974 e que constituiu o último período da ditadura em Portugal. Não obstante ter-se sentido a fase de transição, que se torna conhecida por “primavera marcelista”, durante a qual há alguma abertura, esta é sucedida por outra fase mais severa, que se define por um regresso à dureza das medidas do anterior Chefe de Estado. Uma característica que deve ser frisada é a preservação de todas as anteriores instituições, mudando-lhes, porém, os nomes (Barata, 2020: 189):

A renomeação das instituições de policiamento e vigilância, mantendo (e nalguns casos, reforçando) a génese repressiva, e as promessas (falhadas) de maior liberalização institucional e social são evidenciadas numa sessão da Assembleia Nacional em Novembro de 1972, seis meses após a primeira edição do livro (e depois do festivo sucesso que teve na Feira do Livro desse ano), por um deputado da oposição, Miller Guerra, que acusa o governo marcelista, a propósito de umas exéquias a um colega deputado falecido, de manter a mesma ditadura sob a farsa de um período de bonança política reformista. No entanto, o deputado Casal Ribeiro, da União Nacional, contesta tal afirmação, refutando que a liberdade está assegurada, e prova disso é a publicação do “infame Dinossauro” de Cardoso Pires. A obra motivou um aceso debate sobre a liberdade e a “ausência de censura” na Assembleia Nacional, o que conferiu ainda maior fama ao *Dinossauro Excelentíssimo* (...). [E] teve um sucesso sem precedentes, tendo chegado aos 25 000 exemplares vendidos, por ocasião da quinta edição, em Abril de 1973 (...).

Este episódio é mencionado no posfácio da edição de 1979⁴ da fábula, no qual o autor nos relata (Cardoso Pires, 1979: 119):

Mas quando o texto foi lançado à circulação das letras nacionais, devidamente assinado e nos caracteres correntes, os animais da Corte desataram a assoprar nos seus covis de ouro. Na Assembleia Nacional o polvo almirante e o escorpião salazarento subiram à tribuna para excomungar e perseguir (devo-lhes a eles uma parte do êxito desse livro) e imediatamente apareceram os censores voluntários a rastejarem o ventre felpudo. No zénite da Comarca Lusitana hasteou-se a máscara do Excelentíssimo como uma provocação policial ao país silenciado.

Destacam-se o bestiário e o grotesco presentes nesta citação (e em todo o posfácio). Não temos, contudo, suficiente espaço aqui para nos debruçarmos sobre o bestiário de José Cardoso Pires, já explorado em outros trabalhos⁵. Passemos, então, à explanação das edições.

AS EDIÇÕES DA LIBERDADE: A EDIÇÃO DE 1979 E A DE 1988

Dinossauro Excelentíssimo é de novo editado, mas como parte da antologia de contos *O Burro-Em-Pé* (1979), tal como em *República dos Corvos* (1988), em que surge acompanhado por outras alimárias que satirizam e simbolizam a condição humana.

A propósito da publicação de *República dos Corvos*, e dos “bestiários privados” que cada indivíduo leva consigo, diz-nos o autor sobre os dinossauros e a subespécie dos “tiranossauros” que ainda sobrevive, numa entrevista (Letria, 1989: 9):

⁴ O posfácio só consta da edição de 1979.

⁵ Cf. Barata, 2012.

Fim de Semana – Que lugar reserva nessa república fabular ao dinossauro?

José Cardoso Pires – O dinossauro é um animal de museu. Os exemplares que ainda sobrevivem, Pinochet, Stroessner, Pol Pot, Ceausescu e poucos mais pertencem à subespécie dos *Tyrannosaurus* que é a mais depredadora. (...) Pois bem, a República dos Corvos também teve o seu dinossauro e esse ainda por cima passou à História como monstro piedoso. Piedoso e cristianíssimo ainda para mais. Como toda a gente sabe e está prestes a esquecer, Salazar foi durante meio século abençoado da Santa Sé. Ainda hoje lhe restam apóstolos desesperados como o dr. Franco Nogueira que procuram transformá-lo em mito sebastiânico, e foi por causa desse revivalismo culposos que fiz desse dinossauro uma personagem do meu livro.

O “dinossauro” surge, então, entre os demais bichos e bestas de ambas as antologias, a fim de reforçar a persistência da memória contra o “revivalismo culposos” e a tentativa de transformação dos 48 anos de ditadura em algo similar a um “mito sebastiânico”, obliterando a opressão que se viveu em Portugal. De facto, o leitor subentende que o alvo da fábula é o ditador, embora o seu nome nunca seja mencionado. É uma metáfora que, sem precisar de explicações, é de imediato intuída pelo leitor através da cumplicidade criada pelo narrador não só com os apartes que faz à Ritinha, mas também pela linguagem muito próxima da oralidade.

DIFERENÇAS ENTRE A EDIÇÃO DE 1972 E 1979: A ESTRUTURA NARRATIVA

A edição de 1972 é acompanhada das 21 ilustrações de João Abel Manta em extratexto; e a edição revista pelo autor após o 25 de abril de 1974, a de outubro de 1979, contém uma ilustração de Júlio Pomar. Só esta inclui o posfácio, do qual já mencionámos alguns trechos.

A partir de 1979, *Dinossauro Excelentíssimo* é publicado em coletâneas: *O Burro-Em-Pé*, em 1979 (Lisboa, Moraes Editores), e *A República dos Corvos*, em 1988 (Lisboa, Publicações Dom Quixote). As maiores diferenças registam-se entre as edições de 1972 e as de 1979 (e 1988). Podemos assumir que há duas macroversões do texto. Nas edições de 1999 e de 2016, nas quais *Dinossauro Excelentíssimo* recupera a sua forma original, tendo sido publicada isoladamente, é retomada a macroversão de 1972. Todavia, figura a macroversão de 1979 nas edições *O Burro-Em-Pé*, de 2010 (reimpresso em julho de 2011), e *A República dos Corvos*, também de 2010. Acrescente-se que a mais recente, de 2016, para um dos livros da coleção RTP, recupera as ilustrações de João Abel Manta (algo que não sucedera na de 1999). É o nono volume da coleção, com prefácio de Carlos Reis. Sobre as ilustrações e o cuidado visual da obra, Carlos Reis adita:

Veremos como em *Dinossauro Excelentíssimo* está contemplada a imagem, associada aos regimes da paródia, da expressão alegórica e da biografia política (...). Trata-se, como desde logo é evidente, de elaborar um retrato do ditador Salazar, conjugado com o discurso das artes plásticas [...]. [A obra] não dispensa as ilustrações de João Abel Manta. Erradamente, certas reedições do relato que agora se publica abdicaram dessa componente iconográfica e, desse modo, mutilaram uma obra que dela carece como seu indispensável elemento compositivo.

(Carlos Reis in Cardoso Pires, 2016: 8/9)

Além disto, é provável que existam mais do que duas ou três versões do mesmo texto do *Dinossauro*, além da de 1972 e 1979/1988. Crê-se que a última edição revista pelo autor é a que consta em *República dos Corvos* (1988) e que figura nas edições de 2010. A mais recente edição, de 2016, integrada na coleção de Livros da RTP e com nota introdutória de Carlos Reis, recupera o texto de 1972 sem,

porém, fazer alusão às diferenças observadas entre o texto publicado antes do 25 de abril e aquele publicado já em período democrático.

Este artigo marca o início de um estudo de edição crítica e filológica sobre as diferentes versões de *Dinossauro Excelentíssimo*.

As edições de 1972 e de 1979 são bastante diferentes: basta referir o facto de a primeira ter sido publicada ainda quando existia censura (ou, como se passou a denominar eufemisticamente no tempo do marcelismo, “exame prévio”), e a última não. Assim, há (largos) trechos que existem numa edição e não noutra, e vice-versa. Outra diferença prende-se com a estrutura narrativa: a edição de 1972 é dividida em várias partes – um introito, no qual o narrador introduz a fábula; a “Parte Primeira”, intitulada “O Homem que veio do nada”, seguida da “Parte Segunda”, chamada “O Reino”, a “Parte Terceira”, denominada “As Palavras” e, finalmente, o “Epílogo”. Isto é importante, já que a vivacidade gráfica a que aduzimos é mais evidente na primeira edição, de 1972, e em 1999 e 2016, não só por existir esta divisão estrutural da fábula, mas porque certos elementos “folhetinescos” foram preteridos nas edições de 1979 e 1988, como por exemplo:

NUM GOLPE DE GÉNIO O IMPERADOR SALVA UMA ILHA NAUFRAGADA. (Cardoso Pires, **1972**: 41)

SERIA, POIS, NO MAIS SECRETO ISOLAMENTO, QUE IRIAM TER LUGAR OS... [mudança de página] NOVOS E SENSACIONAIS EPISÓDIOS DO DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO.⁶ (Cardoso Pires, **1972**: 56-57)

⁶ Esta divisão também consta da edição de 1999.

Estas frases, como outras, foram retiradas da edição de 1979. Atentemos ao grafismo das maiúsculas e destaques feitos pelo autor: nos títulos, subtítulos e outras expressões, bem como palavras destacadas a negrito ou intercaladas com linguagem onomatopaica diversa, jogando com o plurilinguismo e uma forma falada de brincar, próxima da teatralidade (Cardoso Pires, 1972: 72): “TCHAP!” ou (Cardoso Pires, 1972: 77): “Chamaram sábios estrangeiros à **cause des mouches** e **because of les mouches** (...)”. De facto, a edição de 1972 tem um cuidado gráfico e visual pensado e acautelado pelo autor – as próprias anotações do autor nas versões para publicação incluíam as alterações gráficas. É deste modo veiculada uma oralidade quase teatral, tipo banda desenhada, folhetinesca, de ribombante efeito na leitura (a *vivacidade* de que falamos), brincando e jogando, concomitantemente, com o tema da ditadura e da censura enquanto se dirige à Ritinha. Por exemplo, no caso da última citação em maiúsculas, a mudança de página que corta a frase introduz a “Parte Terceira”, onde terão lugar os “NOVOS E SENSACIONAIS EPISÓDIOS”. Este jogo ou brincadeira “com coisas sérias” mantém-se até ao final da narrativa. Seguimos nós, leitores, o narrador e a narratária nesta leitura viva e auditiva.

Em *Dinossauro Excelentíssimo*, as diferenças estilísticas e estruturais são tantas que justificam uma leitura comparada extensiva e pormenorizada como exercício filológico e comparativo. Não se trata apenas de ligeiras mudanças, de uma questão de pontuação ou substituição de um vocábulo ou outro (como acontece se compararmos somente a edição de 1979 com a de 1988), mas de largos trechos no texto, eliminação de certos episódios, diferenças no tratamento gráfico de títulos e subtítulos, e, além disso, pela questão da tematização da censura, no que tange à forma como a *palavra* é explorada na fábula como tema e motivo gráfico, visual e impressivo. A seguinte

tabela demonstra a extensão dessas diferenças⁷ entre as macroversões de 1972 e 1979:

Secções de texto [código: títulos de secções (redondo), subtítulos (<i>itálico</i>), inícios de subsecções (negrito) ou frases destacadas (MAIÚSCULAS)]	Diferenças mínimas (pontuação, substituição de palavras)	Diferenças estruturais (remoção de texto, substituição de parágrafos, inclusão de texto)
<i>Incipit</i> : “Hoje em dia pode roubar-se tudo a um homem [...]”		Adição e remoção de frases.
Parte Primeira O Homem que Veio do Nada		Título inexistente na macroversão de 1979.
Supõe-se, está vagamente escrito...	Adição e substituição de palavras.	
<i>Respeito, cidadãos ignorantes!</i>	Adição e substituição de palavras.	Remoção e inclusão de texto.
<i>E um belo dia...</i>		Só existe este subtítulo na macroversão de 1972; na de 1979 surge integrado na frase: “Mas como diz o outro...”
<i>Nuvens de jumentos ameaçam os fugitivos</i>		Diferenças estilísticas e estruturais entre as duas macroversões (1972 e 1979).

⁷ Por limitação de espaço, só destacamos as principais diferenças entre secções, subtítulos e alguns destaques gráficos entre as edições de 1972 e 1979.

Secções de texto [código: títulos de secções (redondo), subtítulos (<i>itálico</i>), inícios de subsecções (negrito) ou frases destacadas (MAIÚSCULAS)]	Diferenças mínimas (pontuação, substituição de palavras)	Diferenças estruturais (remoção de texto, substituição de parágrafos, inclusão de texto)
<i>Na cidade dos doutores</i>		Remoção e inclusão de texto.
<i>Os mestres receberam-no com dureza</i>		Diferenças estilísticas e estruturais entre as duas macroversões (1972 e 1979).
Parte Segunda – O Reino		Título inexistente na macroversão de 1979. Macroversão de 1979: “Parte Segunda” é removida. Mudança assinalada somente com parágrafo, sem separador.
<i>Quando o mar bate na rocha</i> <i>Quem se lixa é o mexilhão</i>	Inclusão e substituição de palavras.	
Declara-se a invasão dos dê-erres		Como título, é inexistente na macroversão de 1979. Por vez disso, a expressão surge integrada no texto, com destaque do parágrafo, em maiúsculas.
<i>Mas na parada dos doutores aparecem os pedintes-voadores</i>		Diferenças estilísticas e estruturais. Na macroversão de 1979 consta: <i>Na parada dos doutores</i> <i>Os pedintes-voadores</i>

Secções de texto [código: títulos de secções (redondo), subtítulos (<i>itálico</i>), inícios de subsecções (negrito) ou frases destacadas (MAIÚSCULAS)]	Diferenças mínimas (pontuação, substituição de palavras)	Diferenças estruturais (remoção de texto, substituição de parágrafos, inclusão de texto)
A CÂMARA DE TORTURAR PALAVRAS		Macroversão de 1972: subtítulo de secção. Macroversão de 1979: destaque de parágrafo.
<i>A estátua que fala</i>		Diferenças estilísticas e estruturais. Na macroversão de 1979 consta só: <i>A estátua</i>
<i>Dr...rrrrr!</i>		Diferenças estilísticas e estruturais.
<i>Num golpe de génio O imperador salva uma ilha naufragada</i>		Esta secção só consta da macroversão de 1972. Secção inexistente na de 1979.
<i>Passaporte em sete chaves</i>		Diferenças estilísticas e estruturais.
<i>Prisioneiro!</i>		Macroversão de 1972: subtítulo de secção. Macroversão de 1979: destaque de parágrafo.
<i>O Discurso Fatal</i>		Mais extensa na de 1972 (cerca de 3 páginas a mais).

Secções de texto [código: títulos de secções (redondo), subtítulos (<i>itálico</i>), inícios de subsecções (negrito) ou frases destacadas (MAIÚSCULAS)]	Diferenças mínimas (pontuação, substituição de palavras)	Diferenças estruturais (remoção de texto, substituição de parágrafos, inclusão de texto)
Parte Terceira – As Palavras	Parte encimada por “Novos e sensacionais episódios do dinossauro excelentíssimo”	Título inexistente na macroversão de 1979.
<i>No gabinete</i>		Diferenças estilísticas e estruturais entre as duas macroversões (1972 e 1979).
<i>Tempos depois</i>		Macroversão de 1972: subtítulo de secção. Macroversão de 1979: destaque de parágrafo.
<i>O enigma dos espelhos ensinados</i>		Diferenças estilísticas e estruturais entre as duas macroversões (1972 e 1979).
<i>Está lá? – O Mundo perde as comunicações</i>		Título inexistente na macroversão de 1979. O recado das “folhas viajadas” também. Parte muito mais extensa na macroversão de 1972: é nesta secção que a Câmara de Torturar Palavras expelle as serpentes de palavras e o anagrama MORDE-MEDO-ORDEM.

Secções de texto [código: títulos de secções (redondo), subtítulos (<i>itálico</i>), inícios de subsecções (negrito) ou frases destacadas (MAIÚSCULAS)]	Diferenças mínimas (pontuação, substituição de palavras)	Diferenças estruturais (remoção de texto, substituição de parágrafos, inclusão de texto)
<i>Dinossauro, morte primeira</i>	Divisão inexistente na de 1972.	Título inexistente na macroversão de 1972.
Epílogo	Divisão inexistente na de 1979.	Título inexistente na macroversão de 1979.
<i>Alarme geral</i>	Início secção na macroversão de 1972. Inexistente na de 1979.	Secção inexistente na macroversão de 1979.
(Morte do Dinossauro)		Diferenças estilísticas e estruturais entre as macroversões de 1972 e 1979. Cf. Nota 9.
Posfácio		Só existe na edição de 1979. Não faz parte da macroversão de 1972, e não é publicado em mais nenhuma edição que se baseie nesta macroversão.

A partir da observação desta tabela, demonstra-se a relevância de examinar as duas edições cotejando-as como fonte de análise comparatista para estudos intratextuais e contextuais, visto que terá toda a pertinência considerar a obra na edição de 1972 e de 1979, antes e depois do 25 de abril, enquanto “exercício de consciencialização histórica”. (Lepecki, 2003: 139)

OS INCIPIT

Passemos então à meta-fábula *Dinossauro Excelentíssimo*. Antes de dar início à história, o narrador dirige-se num aparte à sua filha Ritinha (e, por antonomásia, ao Leitor) – e para isso, começa por falar da morte. E vejamos como, nas duas edições, tal é apresentado (a primeira citação é sempre a mais antiga). Eis o *incipit* completo (os destaques a negrito são nossos)⁸:

«Hoje em dia pode-se roubar tudo a um homem – até a morte. Rouba-se-lhe a morte com a mesma facilidade com que se lhe rouba a vida, a face ou a palavra, que são coisas mais que tudo inestimáveis» – disse o contador de estórias à sua filha Ritinha.

De facto, não há muito tempo existiu no Reino do Mexilhão um **imperador** que na ânsia de purificar as palavras acabou por ficar entevado com a **paralisia da mentira**. Ainda lá está, dizem. E não é homem nem é estátua porque a ele, sim, roubaram-lhe a morte. Não faz parte deste nosso mundo nem daquele para onde costumam ir os cadáveres, embora cheire terrivelmente. Quando muito é isso, um cheiro. Um fio de peste a alastrar por todas as vilas do império. (Cardoso Pires, 1972: 9)

E na edição de 1979 e 1988:

Hoje em dia pode roubar-se tudo a um homem, até a morte – disse o contador de estórias à sua filha Ritinha.

Contou mais o contador, falando de certo Reino onde nos velhos outroras vivia um **imperador astuto, diabo e ladrão** – imperador

⁸ No caso de apresentação de duas citações seguidas, optámos por localizar a referência no final das mesmas, e não antes de se fazer a citação, visto que o procedimento facilita a leitura.

esse que, à força de matar palavras no falar de cada um, finou os seus ricos dias em **paralisia da mentira**, de sorte que não se sabe **se afinal ele era homem, se era estátua ou apenas descrição**. Que o saiba quem quiser saber, é questão de procurar (disse o dito contador) pois se firmar bem a vista vê-lo-á no horizonte como um vulto de destroços, arrecife ou praga seca, engalanado em discursos e ossadas.

Paz à sua alma – se é que continua vivo. Porque se trata de alguém a quem roubaram a morte própria, em castigo da mentira com que ele mesmo se inventou. (Cardoso Pires, 1979: 57 e 1989: 109)

A principal diferença, além da extensão do texto, é o valor da morte. O roubo da morte – ou seja, do registo de que morreu, da história, da memória – é equiparado ao roubo da “vida, a face ou a palavra”, coisas “inestimáveis” por serem as que definem a identidade, o homem, o humano. Mas a que “roubo” se refere o “contador de estórias” à Ritinha? Depois do aparte de 1972, não há resposta. Fica a dúvida a iniciar a leitura; e principia a história. Entramos, depois, no domínio da fábula, cujos elementos estruturais, com especificidades próprias, são o *tempo* – uma referência vaga e abstrata, como se pretende numa fábula; o *espaço* – um reino, o Reino do Mexilhão, que poderia assemelhar-se aos reinos míticos e fantásticos dos antigos contos germânicos; e a *personagem*, o imperador e o que, sumariamente, lhe terá acontecido – ficou “entrevado com a paralisia da mentira”.

No *incipit* de 1979, o aparte menciona apenas a morte, omitindo “a vida, a face ou a palavra”, e o qualificativo “inestimáveis”. Mas a extensão que se viu reduzida no aparte não sucede no restante *incipit*: de facto, o imperador é “astuto, diabo e ladrão”, e o tempo remete aos “velhos outroras”. Outra diferença: na primeira frase da história, substituiu-se o “De facto” com “Contou mais o contador” – o que estabelece um contraste no grau de verosimilhança entre ambas as

versões. Na primeira versão, há uma história que se pretende muito similar àquilo que aconteceu. Falamos quase de um testemunho, de uma experiência relatada: “De facto”, pois assim foi, assim sucedeu, assim teve lugar naquele Reino do Mexilhão. No segundo caso, o grau de verosimilhança afasta-se de um testemunho escrito para dar lugar à história popular ou à história contada – afinal, o nome do Reino também já não é explícito, basta um “certo”, determinante indefinido, que o antecede, como “piscadela de olho” ao leitor. Tal imprecisão é reforçada no final do *incipit*, quando, por ter morrido na “paralisia da mentira” (na versão anterior havia ficado apenas “entrevado” – ainda vivia!), “(...) não se sabe se afinal ele era homem, se era estátua ou apenas descrição.”⁹

No *incipit*, já temos registo de duas noções diferentes associadas ao mesmo género da fábula: sabemos, por Aristóteles, que as fábulas são histórias que pretendem exemplificar o que quer que seja (valor moral, acontecimento, consequência de uma ação), sendo utilizadas quando não há exemplo histórico, *factual*, mas aqui dá-se uma reversão de todos esses valores. História, lenda e fábula mesclam-se (Abreu, 2018) para nos convidar a entrar em “certo Reino” que já foi, conhecidamente, o “Reino do Mexilhão”, mas que, devido à des-

⁹ Tais graus de verosimilhança são corroborados no final da obra, quando o *Dinossauro* morre. Enquanto na macroversão de 1972 lemos (Cardoso Pires, 1972: 101): “Reza a História que Dinosaurius Um faleceu a tantos de tal, hora da Comarca dos Doutores, fulminado por uma síncope de amnésia. A dado instante esqueceu-se que estava vivo e pronto. Faleceu.” Na macroversão de 1979 consta “Dinossauro, pax perpetua, Dies irae, faleceu com suores de santidade na hora mais alta do século, ano da Comemoração.” (Cardoso Pires, 1979: 116). A expressão “Reza a História (...)” prefigura a ideia de uma história passada de boca em boca, relatada e ouvida, registada como história oficial (daí a inicial maiúscula). Na macroversão de 1979, a morte do dinossauro é dada como facto assente, pese embora a data surja como “hora mais alta do Século, ano da Comemoração”.

memória de que nos falou o Autor no posfácio¹⁰ na edição de 1979, já serão poucos aqueles que sabiam o nome do Reino. Pois se o Imperador morreu na “paralisia da mentira” – e já não está entrevado – outros vieram retomar o seu lugar, e mudaram o nome ao reino (que se viu democrático).

Não obstante, não esqueçamos aqui o valor do contexto histórico para a interpretação de o imperador estar “entrevado” e depois ter finalmente morrido, com a mesma paralisia da mentira. Quando José Cardoso Pires escreveu *Dinossauro Excelentíssimo*, entre o Natal de 1969 e março de 1971, Salazar já havia caído da sua cadeira de lona em 1968, tendo-lhe sido declarada incapacidade física meses depois. Até morrer, em 1970, a tamanha reverência dos aduladores e burocratas que o rodeavam preserva um “salazarismo fingido”, o que também é descrito, por via satírica e fabulosa, pelo “contador de estórias” à Ritinha. Por estas razões, o valor da expressão “entrevado com a paralisia da mentira” recupera outro valor, mais intrinsecamente ligado ao contexto político de *farsa* que se vivia na época em que a primeira versão da fábula foi escrita.

A divisão estruturada nas secções que explicitámos atrás não consta das edições de 1979 e 1988, como também podemos consultar na tabela, mas a base do conteúdo é a mesma. Na “Parte Primeira – O Homem que Veio do Nada”, são relatadas as origens humildes do imperador: “Supõe-se, está vagamente escrito, que esse imperador

¹⁰ Cardoso Pires, 1979: 120: “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.”

veio realmente do nada.”¹¹ (Cardoso Pires, 1972: 11) Desde cedo, todos em seu redor compreendem o seu talento para as palavras difíceis. Perante tal, os pais, paupérrimos, viram-se na obrigação de vender o burro e o quintal por compreenderem a necessidade de se cumprir ali o destino do seu filho, e então (Cardoso Pires, 1972: 21): “[...] levaram-no para uma universidade que ficava do outro lado da montanha”.¹²

O REINO

Conhecemos então o Reino, que denomina também a Segunda Parte, na macroversão de 1972. O menino que temos vindo a ver crescer e a cultivar as palavras em frases de longo ornato é chamado para imperador do Reino, um reino de frio, desconfiança e fome. Esta fome traz uma criatura que é a oposição simbólica do Imperador: o mexilhão.

Na verdade, o Reino é composto por quatro grupos de personagens, além do imperador e do mexilhão:

- Os camponeses, os únicos que não são levados pelas brisas da fome e do oceano;
- Os mexilhões;
- Os dê-erres, uma estirpe de burocratas e adulares que rodeia o Imperador;
- E os padres, que povoavam o Reino.

¹¹ Na macroversão de 1979: “Supõe-se, está vagamente escrito, que o tal imperador nasceu simplesmente do nada.” (p. 59)

¹² Nesta edição, o destaque “ENTRE NUVENS”, em parágrafo isolado e a meio da página, desaparece. Este destaque só consta da macroversão de 1979.

Além destes, aparecem, mais tarde, os turistas; e teremos ainda os habitantes da “ilha naufragada”. Cada grupo de personagens corresponde a um bloco crítico-simbólico do período histórico – a ditadura.

É possível afirmar que o mexilhão é a contraparte simbólica do Imperador, uma vez que se estabelece uma relação interdependente entre ambos. De facto, dá-se uma relação de acentuado contraste entre um e outro: o mexilhão, ser só “tripa e casca” e o Imperador, que se transformará numa criatura de magnitude – o dinossauro –, ou monumentalidade – uma estátua. Temos, por um lado, uma “criatura mirrada”, considerada insignificante, submetida aos desígnios de um poder absoluto, corporizado pelo imenso Imperador, que tudo determina na sua excelentíssima capacidade de reorganização do mundo através das palavras (ou, metaforicamente falando, da censura). Vejamos como o contador de estórias nos conta dos camponeses e do mexilhão (Cardoso Pires, **1979**: 71-72):

O Reino naquela época tremia de frio e desconfiança. Tinha-se deslocado mais para a beira-mar, não se sabe bem porquê mas calcula-se: fome. A fome vinha do interior e varria tudo para o oceano.

Nesta leva desgarrada, escapavam os camponeses, que tinham a barrega curtida, eram cardos e que se cravavam na terra à dentada, como uns danados. [...] Os restantes, os que não conseguiam enganar os vendavais, fugiam de roldão pelo país, (...) até se verem diante do mar, acossados. Uma vez ali, ou entregavam o corpo aos caranguejos ou faziam como o mexilhão: pé na rocha e força contra a maré. Daí o nome de Reino do Mexilhão que lhe pôs a geografia em homenagem a esse marisco mais que todos humilde, só tripa e casca.

*Quando o mar bate na rocha
quem se lixa é o mexilhão*

Criatura (porque o é), criatura à margem e mirrada, coisa pequena; bicho que se alimenta de água e sal, do sumo da pedra ou de milagres – o mexilhão, vida negra, tem a ciência certa dos anónimos: pensa e não fala, sabe por ele.

A descrição do Reino do Mexilhão segue-se à chamada que o menino recebe para se tornar imperador, tanto numa como noutra edição (Cardoso Pires, **1972**: 25-26):

O Reino naquela época tremia de frio e de dificuldades. Tinha-se deslocado para a beira-mar, não se sabe bem porquê mas supõe-se: fome. A fome vinha do interior e varria tudo para o oceano.

Nesta leva desgarrada, escapavam os camponeses, que tinham a barriga curtida, eram cardos, e que se cravavam na terra como uns danados, à dentada. [...]

Os restantes, os que não tinham conseguido enganar a fúria dos vendavais, fugiam de roldão pelo país fora, (...). Uma vez ali, ou entregavam o corpo aos caranguejos ou faziam como o mexilhão: pé na rocha e força contra a maré. Daí, o nome de Reino do Mexilhão que lhe pôs a geografia em homenagem (homenagem?) a esse marisco mais que todos humilde, só tripa e casca.

A homenagem é questionada pelo contador de histórias nesta última citação. Notemos que ao mexilhão é atribuída a condição da humildade e da pobreza, virtudes agraciadas pelo imperador e pela estirpe dos dê-erres, o que se torna evidente num dos primeiros discursos do Imperador, no qual conta a história da “Camisa do Homem Feliz” e da alegria que é ser-se pobre¹³. Assim, deduzimos que, num

¹³ O “mito da pobreza honrada” é um dos sete mitos que consolidam o salazarismo, sistematizados e analisados pelo historiador Fernando Rosas (2001). António de Oliveira

reino de palavras assépticas, o que importa é a humildade de pouco falar, pouco ter e a felicidade da pobreza, valores mais altos do reino. É uma homenagem irónica, daí a interrogação que a acompanha na edição de 1972: glorifica os que fogem da fome, os desgraçados “de tripa e casca”. Na edição de 1979, esta interrogação é elidida.

OS DÊ-ERRES, A CÂMARA DE TORTURAR PALAVRAS E A ESTÁTUA

Ainda nesta segunda parte d'O Reino, segue-se a “invasão dos dê-erres” (Cardoso Pires, **1979**: 73). Os dê-erres são, nem mais, os “doutores”, o séquito de agentes da burocracia, a arma infalível do poder do Imperador. Atentemos ao aparte do contador de estórias à Ritinha, aparte que consta somente da edição de 1972, que melhor nos explica que cidade é esta:

Cada terra dá o que tem, a mais não é obrigada. Desfralda-se o Alentejo em cortiça da melhor, o Algarve em sol e praias. Diamantes vêm de Angola, parece; da América ouro e guerras. Terras há que dão o vinho, outras pedras e emigrantes. A cidade para onde se dirigiam os três camponeses produzia doutores – e isto não consta da Geografia. Toma nota, Ritinha. (Cardoso Pires, **1972**: 20)

A “Cidade dos Doutores”, percebemos nós, é Coimbra:

Levado na onda de padres e aprendizes, saudado pelo comércio, envolvido pelo cheiro do azeite que ardia nos lampadários, o pequeno camponês atravessou becos e quelhas, penetrou no antepassado, no luto.

Salazar entendia que a humildade portuguesa, eufemismo que designaria a pobreza, era uma das grandes virtudes de se ser português (Rosas, 2001).

A própria Sé estava terrível e sombria, carregada de séculos (Cardoso Pires, **1972**: 21-22).

Os dê-erres constituem o aparelho que sustenta todo o poder do Dinossauro. Como um desfile de máscaras, percorrem o país assegurando que o domínio do imperador se consolida devidamente (Cardoso Pires, **1979**: 73): “Eram os cidadãos do interior, filhos ricos de montanhese, que avançavam, friamente treinados pelos mestres da cidade dos doutores.” Estes “dê-erres” designam os doutores das leis que tinham tanto ou mais poder que o próprio imperador, outorgando decretos sob o lema daquele, o tal “Saber e Autoridade” que nos vai acompanhando – lema, aliás, desdenhado pelos mexilhões:

Tinham obrigado os mexilhões a vestir de escuro porque a vida não estava para graças, e decretaram que de futuro o riso seria a máscara do desdém, o falar a capa dos ignorantes e a alegria o fumo da inconsciência. Assim, sem mais conversa. Que se passasse aviso e se cumprisse, soma e segue, Reino da Comarca, tantos de tal. (Cardoso Pires, **1979**: 74)

É com esta invasão que compreendemos os verdadeiros contornos da “política da palavra” e de uma “retórica de substituição” que será depois desenvolvida pelo imperador na sua Câmara de Torturar Palavras. Tais contornos pressupõem um reino de farsa e ocultação de palavras, mascaradas por meio de outras: “(...) onde se lia pobreza devia ler-se modéstia (...)” (Cardoso Pires, **1979**: 74).

Enquanto tudo isto sucede, os mexilhões fazem “circular certos ditos venenosos”, pois, já sabemos, são criaturas “mirradas”, mas que muito pensam, fechando-se na casca (Cardoso Pires, **1972**: 31): “Foi a partir daí que começaram a correr certos ditados de ocasião, só para governo dos mexilhões, naturalmente, e que não faziam o

menor sentido a não ser para eles”. Descontente com tais ditos venenosos, e ainda “no tempo em que a palavra de cada um não tinha valor oficial” (Cardoso Pires, **1979**: 78), o Imperador decide construir “a ordem e a consciência”, e elabora um “plano que pusesse o Reino a falar numa linguagem pura e severa (...)” (Cardoso Pires, **1979**: 78). Cria, assim, a “Câmara de Torturar Palavras” (Cardoso Pires, **1979**: 81):

Aquilo que até ali não passava de um gabinete de silêncio e mesa dourada iria ser conhecido por

A CÂMARA DE TORTURAR PALAVRAS

onde o verbo e o substantivo, a cedilha e restante população dos dicionários sofreriam tratamentos de último grau.

Ou ainda, na edição de **1972**:

Aquilo que até ali não passava de um modesto gabinete sem nada de especial iria ser conhecido por

A CÂMARA DE TORTURAR PALAVRAS

onde verbos e substantivos, cedilhas e restante população dos dicionários sofreriam tratamentos em último grau. (Cardoso Pires, 1972: 35-36)

É neste momento que sucede a transformação numa estátua:

[...] Penetrar no gabinete era impossível. Os únicos que tinham licença de chegar mais perto — os pares do Reino e um ou outro notável em visita — ficavam na sala ao lado, onde reunia o conselho dos excelentes, e esperavam pelo Imperador.

Em boa verdade ele já lá estava e há muito. De pé, atrás da cadeira da presidência. Numa estátua em tamanho natural. (Cardoso Pires, **1979**: 82)

A estátua

Vestidos em rigor de luto, os cortesãos esperavam horas diante da estátua, de chapéu na mão. Aquele Imperador de bronze recordava-lhes o jovem doutor camponês, Modéstia e Autoridade, que viera do nada para assombrar os mestres. Olhava para longe, erecto como um promontório.¹⁴

Na primeira edição (1972), a estátua mantém-se apenas como figura de adoração, encerrada no gabinete do Imperador, onde se viria a confundir com o próprio e a substituí-lo para conversações com ministros e secretários, enquanto o imperador se entretinha na Câmara de Torturar Palavras; na edição de 1979, a estátua torna-se marco territorial, transcende essa simbologia idólatra para se tornar uma transposição física representativa do poder da metrópole nos territórios em África¹⁵:

¹⁴ Na edição de 1972 (p.36): “[...] Penetrar no gabinete era impossível. Os únicos que tinham licença de chegar mais perto – os pares do Reino e um ou outro notável em visita – ficavam na sala ao lado, onde reunia o conselho dos excelentíssimos, e esperavam pelo Imperador. Em boa verdade ele já lá estava e há muito, presente para a eternidade. Ao fundo, e à cabeceira da mesa. De pé. Numa estátua em tamanho natural.

A ESTÁTUA QUE FALA

Vestidos de luto e todos de óculos inteligentes, os cortesãos esperavam diante da estátua, de chapéu na mão. Aquele Imperador de bronze recordava-lhes o jovem doutor camponês, Modéstia e Autoridade, que viera do nada para assombrar os mestres. Olhava para longe, erecto como um promontório.”

¹⁵ Apenas a primeira frase é uma variação da que consta na edição de **1972** (pág. 37).

Certos visitantes tocavam-lhe com o dedo: tinham à frente deles o Chefe!, o irmão-irmão, o gémeo; o que ficaria para os séculos, Saber e Autoridade, como um vasto eco de panteão à meia-luz. Sentiam um sossego de passado e de viagem naquela figura esverdeada, qualquer coisa de emissário do velho Império [...].

E na verdade ele conservava-se ali como um cristão de muita história, o último a abandonar os impérios revoltados e os delírios coloniais, e estava numa indiferença solitária, tal como o tinham encontrado as tropas em retirada. **Nenhuma das estátuas do Imperador espalhadas na imensidão da selva e das capitanias tinha resistido à vingança dos rebeldes, só aquela.** (Cardoso Pires, 1979: 82)

Destacámos uma das frases a negrito para assinalar o facto de que apenas uma estátua bastava para marcar o rasto do poder do Imperador, que se recusa a abandonar “os impérios revoltados” com “indiferença solitária”. Que “indiferença”? É a indiferença, deduzimos nós, ante a passagem do tempo e o avanço intrépido da morte e da selva. A soberania monumental da estátua transcende o tempo transitório do homem, revestindo-se de um carácter sagrado. Contudo, quem vê a estátua apercebe-se de um gesto de vingança:

Apesar de, como notaram com estranheza, lhe ter sido arrancado um braço e, para mais, o direito – repararam a seguir – o da mão que assinava as sentenças. Aí perceberam

A LIÇÃO DA VINGANÇA.

Aquele sinal de punição aparecia como um aviso, uma profanação calculada, na serenidade de um corpo que a morte tinha em seu poder. E a morte, no parecer de um dos capelães da expedição, protegera a imagem mutilada revestindo-a de um sal verde, de floresta, vómito ou fel do bronze, que a tornava mais antiga e com manchas que faziam lembrar as chagas dos cadáveres sagrados. (Cardoso Pires, 1979: 83)

O braço direito da estátua, “o da mão que assinava as sentenças”, não existe. O poder, além de soberano perante a passagem do tempo, é sempre associado à palavra, à escrita. O poder que a estátua representa é um poder essencialmente retórico, burocrático, técnico: é na assinatura de sentenças que se decidem os destinos daqueles que se transviam do poder, pelo que terá sido por isso que o braço direito fora decepado. A estátua é, portanto, entendida como um objeto sagrado que sofre uma profanação – e isso, pelo contrário, só a torna mais sagrada, com manchas que lembravam “as chagas dos cadáveres sagrados.”

Reforçamos que este trecho só existe na edição de 1979 e 1988, e que tem uma ligação direta àquilo que o autor redige no seu posfácio de 1979. Além da “desmemória” que tende a alastrar-se, no dizer do autor, leiamos o primeiro parágrafo desse posfácio, no qual se explica a ideia que deu origem à fábula:

Esta fábula vem duma fotografia datada de Londres, Outubro de 69, onde eu vivia então. Tenho-a aqui entre lembranças que mandei de mim e lá estou eu, voltado para a pátria e para os meus – mas com a pata dum dinossauro a ameaçar-me pelas costas. Há um fundo de floresta que me confere solidão. (Cardoso Pires, 1979: 119)

A “pata dum dinossauro” que ameaça o autor pelas costas parece sugerir uma ligação ao braço direito da estátua decepada. Afinal, a estátua, o imperador e o dinossauro são a mesma criatura: nomes diferentes que outorgam à entidade do ditador a sua aura monumental e soberana.

Muito mais poderia ser acrescentado em relação ao símbolo da estátua, à descrição do Reino ou aos *incipit*, entre outros elementos, tópicos e episódios que merecem igualmente destaque, mas urge concluir. Fica, no entanto, um primeiro registo analítico e compara-

tivo das diferenças entre as edições de 1972 e 1979. Estas manifestam uma polimórfica caracterização literária de um tempo e de um espaço condensados numa obra total, literária e visual, e que nos ensina a combater a desmemória e a mentira, não obstante o ruído dos dinossauros e dos fundos de floresta que conferem solidão.

REFERÊNCIAS

Corpus de análise

- CARDOSO PIRES, José (1972). *Dinossauro Excelentíssimo*. Lisboa: Arcádia.
- (1979). *O Burro-em-Pé*. Lisboa: Moraes Editores.
- (1988). *República dos Corvos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (1999). *Dinossauro Excelentíssimo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (2016). *Dinossauro Excelentíssimo*. Prefácio de Carlos Reis. Lisboa: LeYa, Livros da Coleção RTP.

Obras citadas

- Abreu, Maria Fernanda de (22 de Novembro de 2018). Conferência “Livros que foram Notícia”: *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), de José Cardoso Pires, in Bibliotecas Municipais de Lisboa (Org.). *Ciclo de Conferências em Homenagem a José Cardoso Pires*. Hemeroteca Municipal de Lisboa.
- Barata, Eduarda (2012). *Bestiários dispersos em obras de Gabriel García Márquez, Horacio Quiroga, José Cardoso Pires e Miguel Torga*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em RUN – Repositório Universitário de Lisboa <<http://hdl.handle.net/10362/10151>>, 04/04/2025.
- (2020). *A retórica do poder em Dinossauro Excelentíssimo de José Cardoso Pires e El otoño del patriarca de Gabriel García Márquez*. Tese doutoral apresentada e defendida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, em Julho de 2020. Disponível em https://run.unl.pt/bitstream/10362/104270/1/TESE_FINAL_EduardaGilLopesBarata22351.pdf.

- Infante do Carmo, Carina (2008). “O ditador vai nu: uma leitura bakhтинiana de *Dinossauro Excelentíssimo* de Cardoso Pires”, in Ana Alexandra Seabra de Carvalho (coord.). *O Jogo no Jogo – Divertimento, Experimentalismo, Problemática do Literário*. Actas / I Colóquio de Literaturas Românicas. Departamento de Letras Clássicas e Modernas da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve (pp. 165-181). Lisboa: Roma Editora. Disponível em <http://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/5800> [consultado a 10/01/2025].
- LEPECKI, Maria Lúcia (2003). *José Cardoso Pires – Uma vírgula na paisagem*. Roma: Bulzoni Editore.
- Letria, José Jorge (25 de fevereiro de 1989). “Entrevista a José Cardoso Pires – Cardoso Pires e a república das fábulas”. *Fim-de-semana, o diário cultural*. Lisboa: Editorial Caminho. Obtido de Dossier Digital dedicado a José Cardoso Pires, Hemeroteca Digital. Disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Recensoes/AREpublicadosCorvos/ODiario_25Fev1989_SupCultural_0009.pdf [consultado a 10/01/2025].
- ROSAS, Fernando (2001). “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”. *Análise social*, XXXV, 157: 1031-1054. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/41011481> [consultado a 10/01/2025].

LISBOA SALVA PELA ARTE.
SOBRE *LISBOA – LIVRO DE BORDO*,
DE JOSÉ CARDOSO PIRES, E *A CIDADE DE ULISSES*,
DE TEOLINDA GERSÃO

LISBON SAVED BY ART.
ABOUT *LISBON – THE LOGBOOK*, BY JOSÉ CARDOSO PIRES,
AND *THE CITY OF ULYSSES*, BY TEOLINDA GERSÃO

Orlando Grossegeesse

Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM)

ogro@elach.uminho.pt

<https://orcid.org/0000-0001-5466-285X>

ABSTRACT

Among the texts that provide ‘entrances’ to the mythical-historical-artistic discourse of the White City, *Lisbon – Livro de Bordo* (1997), by José Cardoso Pires, and *A Cidade de Ulisses* (2011), by Teolinda Gersão, stand out. Both dialogue with the visual arts to develop rescue and resilience strategies against the city’s disappearance as a place of belonging and memory. They demand an *in-between place* that can save ‘senses’ of Lisbon in the face of its mischaracterization by tourist branding and urbanistic policies: in the first case, through a book conceived as a complex artefact of text and image in which a periegetic subject connects the urban landscape with individual and collective memory as well as artefacts, in the broadest sense, seeking to capture the ‘Lisbon language’; in the second, through a novel that narrates a relationship between visual artists who create an exhibition dedicated to Lisbon. Love becomes a transversal category that results from critical reflection on belonging and otherness.

Keywords: Lisbon, transdiscursive city, urban art, in-between place, resilience

RESUMO

Entre os textos que proporcionam ‘entradas’ ao discurso mítico-histórico-artístico da ‘cidade branca’, destacam-se *Lisboa – Livro de Bordo* (1997), de José Cardoso Pires, e *A Cidade de Ulisses* (2011), de Teolinda Gersão. Ambos dialogam com as artes plásticas para desenvolver estratégias de resgate e resiliência perante o desaparecimento da cidade como lugar de pertença e memória. Reivindicam um *entre-lugar* que possa salvar ‘sentidos’ de Lisboa face à sua descaraterização pelo *branding* turístico e políticas urbanísticas: no primeiro caso, através de um livro concebido como complexo artefacto de texto e imagem no qual um sujeito perie-gético relaciona a paisagem urbana com a memória, individual e coletiva, e arte-factos, no sentido mais lato, procurando captar a ‘linguagem lisboeta’; no segundo, através de um romance que, narrando uma relação amorosa entre artistas plásticos, descreve a génese de uma exposição dedicada a Lisboa nascida do ‘amor’, categoria transversal que resulta da reflexão crítica sobre pertença e alteridade.

Palavras-chave: Lisboa, cidade transdiscursiva, arte urbana, entre-lugar, resiliência

SIMBOLIZAÇÃO, PERCEÇÃO, SEMIÓTICA

Logo após a sua primeira publicação em 2011, *A Cidade de Ulisses* não só teve um acolhimento favorável por parte de leitores e críticos, mas também despertou um grande interesse académico que persiste até à atualidade. Contudo, não deixa de surpreender a ausência de um estudo comparativo deste romance com *Lisboa – Livro de bordo* (1997), de José Cardoso Pires, uma vez que ambos os textos estabelecem ‘diálogos’ entre a cidade e as artes.¹ Mesmo sem uma relação

¹ Este artigo baseia-se numa comunicação proferida no Real Gabinete Português de Leitura (RGPL), Rio de Janeiro, 16/12/2024, a convite da Vice-Presidente responsável pelo Centro de Estudos, Prof.^a Doutora Gilda da Conceição Santos. Agradeço a revisão do texto final por parte da Dr.^a Svera Dantas.

Coloco ‘diálogos’ entre aspas para realçar o uso metonímico deste conceito que mais adiante relacionarei com a trans-discursividade e o dialogismo bakhtiniano aplicados à cidade (Shields, 1996).

intertextual marcada, a obra posterior pode ser lida como uma resposta criativa ao roteiro invulgar de Cardoso Pires, no âmbito de uma tradição mais ampla de pensar e sentir a cidade que atravessa diferentes géneros e *media*.

Não obstante a diversidade genológica, ambos os textos coincidem em reivindicar um *entre-lugar* que possa recuperar ou salvar sentidos da cidade face à sua descaraterização pelo (sobre) turismo e pelas políticas urbanísticas parcialmente relacionadas com este *boom*. O termo ‘sentidos’, no duplo entendimento sensorial e semântico, remete para o “*lieu identitaire, relationnel et historique*” que Marc Augé contrapõe ao surgimento do “*non-lieu*” na “*surmodernité*” (Augé, 1992: 100).² O conceito de lugar identitário provém da ideia romântica de um “espírito”, invocado por Cardoso Pires para Lisboa em várias ocasiões (*vd. infra*), contudo menos interessado em definir esta cidade “como um símbolo” em comparação com “a Praga de Kafka, (...) a Dublin de Joyce ou a Buenos Aires de Borges” (Pires, 1997: 74). Sistematizando três abordagens discursivas da grande cidade, Klaus W. Scherpe (2002) fala da “simbolização” como a mais tradicional, atualmente banalizada pela abundante mercantilização turística de *city branding* (Hospers, 2011). Perante a transformação de núcleos urbanos históricos em “*leisure environment*”, surge o “*heritage flâneur*” que sente “*a kind of alienation*” (Wilson, 1997: 136) diferente do *flâneur* benjaminiano na cidade moderna.

Em *Lisboa – Livro de bordo*, tal diferença está marcada pelo olhar do *flâneur* dirigido aos “empedrados de Lisboa”, definido como “uma leitura que tem a ver com a nossa herança de filhos de oceanos” (Pires,

² Ao contrário da “*surmodernité*” que apenas produz “*non-lieux*”, a “*modernité baudelairienne*” ainda é capaz de integrar os lugares de memória: “*ceux-ci, répertoriés, classés et promus «lieux de mémoire», y occupent une place circonscrite et spécifique*” (Augé, 1992: 100).

1997: 108), só por um breve momento levantando os olhos para o topo de um edifício: “um *placard* electrónico a debitar publicidade. A maçã da Macintosh. O *hard-rock leasing*. 14h 05m. Crédito Plus/Cartão Jovem. 14h 06m” (Pires, 1997:110). Preferindo seguir por “um mar de pedra, Lisboa fora, como se navegasse” (Pires, 1997: 113), o sujeito perieгético remete não só para a memória coletiva, mas também para a identidade de ‘José Cardoso Pires’ e a sua vivência da cidade – por exemplo, do bairro do Chiado, negando a leitura fácil preparada de acordo com a política económica dos signos.³ Em vez do Chiado “resumido a uma efeméride, a um livro de ouro ou a um belvedere onde passaram as primaveras das Belas-Letras/Belas-Artes dum país” (Pires, 1997: 74) procura a sua memória socio-política, menos visível e legível, que culmina “nesse lugar que vivi o momento mais comovedor da minha vida de cidadão. Largo do Carmo do ano de 74, quem o pode esquecer? Era primavera e a capital proclamava a Revolução dos Cravos, diante dos donos da Ditadura encurralados num quartel” (Pires, 1997: 75). Contrariamente à fruição contemplativa que corresponde ao conceito de *belvedere*, este “heritage *flâneur*” relaciona a paisagem urbana não só com a memória, individual e coletiva, mas também com artefactos – situados dentro e fora dela – num sentido político de *entre-lugar* magistralmente expresso por Helena Vieira da Silva em *A poesia está na rua* (1974). Sem ser mencionado no texto, o memorável cartaz de exaltação do 25 de Abril acompanha, graficamente reproduzido numa página inteira (Pires, 1997: 71), o capítulo sobre o Chiado.

Com a memória da presença artística integrada na vida urbana, *Lisboa – Livro de bordo* reivindica a cidade como lugar identitá-

³ Vd. abordagem crítica de Jean Baudrillard, sobretudo o capítulo “Design and Environment”: “(...) that famous absolute *legibility* of signs and messages – (...). This aesthetic order is a cold order” (Baudrillard, 1981: 189).

rio.⁴ Fazendo parte da promoção da EXPO 98, também ao nível internacional através de edições em tradução⁵, este livro – paradoxalmente – não se submete à referida política económica dos signos. A resistência é corroborada pelo escritor quando numa entrevista antes do lançamento da edição portuguesa expressa o seu “medo dos pragmatismos económicos, do pensar que este País não está cá para felistrias, letras são tretas e artes são manigâncias”, ao falar dos azulejos nas estações do metropolitano (Silva, 1997: 18).

No caso do romance de Teolinda Gersão, o projeto artístico de salvar sentidos da cidade também é motivada pela resistência à políticas urbanísticas. Constitui o núcleo de uma ficção situada em dois contextos, 1983-88 e 2008-09, que se contrapõem, marcando o último uma crise de transformação em cidade “incharacterística”:

Tinha um ar de subúrbio mal alinhavado, provinciano, crescendo em volta de centros comerciais gigantescos.

Por todo o lado a recolha do lixo era um desastre, havia (...) calçadas de pedra esburacadas, pavimentos de alcatrão em péssimo estado, jardins públicos decrépitos, edifícios degradados, património histórico em abandono. (Gersão, 2011: 165)

⁴ Vinte anos antes, em “Sete parágrafos sobre a liberdade e algumas inscrições murais” (1977), já aparece esta ideia sob o signo da revolução: “(...), viajar hoje em dia no meu país é percorrer uma cartilha de pedra e cal ilustrada de sentenças populares. Muito do nosso saber está resumido ali, nos muros, e foi escrito por todos e ninguém – o homem que passa e o militante nocturno, o artista de mão ignorada e o profeta comum. E frase a frase, caminhando e lendo, vamos aprendendo à flor das cidades e dos tapumes os abecedários da democracia, cada qual com os seus apelos e seus avisos.” (Pires, 1977: 270-71)

⁵ No âmbito da Feira de Livro de Frankfurt de outubro de 1997, as edições em alemão, francês e italiano foram apresentadas, ainda antes do lançamento da edição portuguesa (Pires, 1997). Em março de 2013, abordei a problemática destas traduções não ilustradas sob o título “Como traduzir a invisibilidade de Lisboa? *Lisboa – Livro de bordo* de José Cardoso Pires” (UFSC, Florianópolis), com estudo comparativo ainda a publicar.

É a percepção de Paulo Vaz, um dos dois protagonistas que assume a voz narradora. Está à procura da Lisboa onde viveu há duas décadas ao longo da sua relação amorosa de quatro anos com Cecília Branco. Era uma vivência como “viajantes” que “vão à procura de si” e não de “turistas” que “vão à procura de lugares para fugirem de si próprios, da rotina, do stress, da infelicidade, do tédio, da velhice, da morte” (Gersão, 2011: 31). Não se limitando à “cidade real”, os viajantes “preferem as cidades imaginadas” (Gersão, 2011: 31). Tal como o sujeito perieгético em *Lisboa – Livro de bordo*, eles estão à procura do menos visível e até ausente:

Lisboa era um lugar para ver o que lá estava e o que lá não estava mas nesse lugar já estivera, era um lugar para quem gosta de saber e procurar e está disposto a fazer esse trabalho prévio. Uma cidade a conquistar, em que se ia penetrando pouco a pouco e descobrindo, abaixo da superfície, outras camadas do tempo. (Gersão, 2011: 56)

Descoberta e conquista como conceitos da expansão ultramarina tradicionalmente associados à identidade de Lisboa são reinterpretadas no sentido de uma atividade virada para a própria cidade. As deambulações levam à criação de artefactos e instalações que, vinte anos mais tarde, constituem o teor de uma exposição dedicada a Lisboa, sob o mesmo mote “que tínhamos pensado anos atrás” de “viajantes” que “vão à procura de si” (Gersão, 2011: 181). Chamando-se “A Cidade de Ulisses”, dialoga – tal como o próprio romance homónimo – com a epopeia homérica que, através da narrativa mítica da fundação de Ulyssippo, também constitui um intertexto no sentido de cidade como *discurso*.⁶

⁶ É neste nexo de ficção, mito e cidade que se foca a maioria dos estudos académicos, tais como Caretti & Gobbi (2013) ou Faria (2011).

Este entendimento é central para a escrita sobre Lisboa, tanto de José Cardoso Pires que advoga na referida entrevista um “discurso lisboeta” (Silva, 1997: 17), como de Teolinda Gersão: “Uma cidade construída pelo nosso olhar (...) não tinha de coincidir com a que existia. Até porque também essa não existia realmente, (...)” (Gersão, 2011: 33), apenas uma pluralidade de imagens ou leituras, infinitas, permitindo-lhes “(re)inventá-la, livremente” (Gersão, 2011: 33). Indo além da “simbolização” e da “percepção” da cidade, ambas as obras procuram a sua “semiótica” (Scherpe, 2002: 69-71), conscientes dos limites da legibilidade. A “palavra de gratidão a todos os que ao longo dos séculos e até hoje amaram, investigaram, estudaram, registaram Lisboa” (Gersão, 2011: 7), com a qual fecha a “Nota inicial” do romance, espelha-se na voz de Paulo Vaz quando diz:

Dávamos conta entretanto de que não estávamos sozinhos a procurar Lisboa. Encontrámos um número impressionante de outros que antes de nós tinham amado a cidade e a tinham estudado, investigado, pintado, fotografado, registado, filmado, comentado, descoberto, interpretado. O nosso olhar era devedor a todos eles, (...). (Gersão, 2011: 64)

Daí resulta um *name dropping*, menos intenso do que em *Lisboa – Livro de Bordo*, com um repertório comum, no qual se destacam Damião de Góis e Fernando Pessoa. Cardoso Pires refere-se ao primeiro como “da minha paixão” (Silva, 1997: 18). Fala de “Tritões cantadores como aquele que consta da *Descrição da Cidade de Lisboa* de Damião de Góis” (Pires, 1997: 114).⁷ Fazem parte da semiótica lisboeta tal como as sereias, por exemplo nas “ondas de mar aberto

⁷ Vd. também “O tal Tejo de que falam os cronistas enlouquecidos, povoando-o de tritões a cavalo de golfinhos.” (Pires, 1997: 7)

desenhadas nas (...) calçadas” (Pires, 1997: 7). A mesma abordagem está presente em Teolinda Gersão, juntando através das sereias o “universo de Ulisses” com o “imaginário de Lisboa”:

Há por exemplo um capitel com sereias na igreja Madre de Deus, e a mitologia de seres fantásticos do mar aparece na nossa ourivesaria dos séculos XV e XVI. Plínio, (...), relata que uma embaixada foi enviada de Lisboa ao imperador Tibério, expressamente para o informar de que em determinada gruta fora avistado e ouvido um tritão a tocar no seu búzio. Seria provavelmente, refere no século XVI Damião de Góis, numa furna perto de Colares, (...). (Gersão, 2011: 43)

A procura da semiótica lisboeta é ancorada na consciência de que a cidade como *local de construção* material e social interage com o *cenário das relações imaginárias* dessas materialidades e relações⁸, ou aplicando o conceito de Rob Shields:

(...) the ‘trans-discursive’ city thus transgresses easy Foucaultian division into discursive (codes) and non-discursive (practices); crosses the lines between the empirical and the fabricated; mixes the real with the imagined and the factual with the fictive. If the city, or rather the represented city, is thought of in the limited terms of ‘text’ then it is a text which is read only by writing, and then only in part. (Shields, 1996: 246)

⁸ “Die Stadt ist *Bauplatz* sozialer Verhältnisse und *Schauplatz* der imaginären Beziehungen zu diesen Verhältnissen zugleich.” (Scherpe, 2002: 51; itálicos meus). Prefiro o conceito de interação em vez da semiotização da dimensão simbólica de uma “hypercity, which lives a life of its own and is, to a certain extent, suitable for manipulation. This is implied by the terrain of city marketing and city branding, (...)” (Nas *et al.*, 2011: 8).

Na minha leitura comparativa, todas as referências, comuns e divergentes, apenas interessam na medida em que estas duas obras criam, através da cidade como “metatexto” (Shields, 1996: 234), as suas estratégias discursivas de resgate e resiliência diante do desaparecimento da cidade como lugar de pertença e memória.

CIDADE-LIVRO E CIDADE-EXPOSIÇÃO

No caso de *A Cidade de Ulisses*, uma “Nota inicial” explica que peças de uma exposição do artista plástico José Barrias (falecido em 2020, portanto onze anos após a publicação do romance) foram reutilizadas “livremente” para “numerosos motivos da exposição referida no Capítulo III”: “Devo-lhe ainda o apoio que deu desde o início à aventura da escrita deste livro, de que foi o primeiro leitor” (Gersão, 2011: 7). A aventura da escrita em colaboração com o leitor lembra o pensamento do *nouveau roman*.⁹ Reflete-se na própria ficção através da voz narrativa de Paulo Vaz que apresenta uma aventura de criatividade artística compartilhada em éfrases espalhadas pela história de amor. O primeiro projeto hipotético de “uma exposição-espectáculo, multimédia, dividida por salas labirínticas ao longo das quais o visitante poderia deambular, escolhendo o seu percurso ou fazendo-o simplesmente ao acaso” (Gersão, 2011: 65), é guiado pelo desejo de que “as obras de arte, e por extensão os museus, fossem locais não só de prazer, informação ou divertimento, mas também de reflexão, transformação, mudança” (Gersão, 2011: 66). Sob o título “A Cidade de Ulisses”, tal como o próprio romance e – dentro da ficção – a exposição, o

⁹ O conceito “l’aventure de l’écriture”, lançado em 1961 por Jean Ricardou e posteriormente retomado por Roland Barthes, entre outros, requer “faire du lecteur un co-opérateur textuel” (Sirvent, 2020: 31).

terceiro capítulo final constitui uma *mise en abyme* culminante.¹⁰ A apresentação mistura écfrases com textos escolhidos dos *Cadernos* de Cecília, entretanto falecida. Juntamente com os artefactos e instalações, eles fazem parte da própria exposição: “ampliavam alguns aspectos, ou os faziam surgir a outra luz. As folhas, virtuais, passavam, a um movimento da mão do visitante” (Gersão, 2011: 191). São cadernos de artista não só escritos em Lisboa mas também em Londres e em Estocolmo, após a separação de Paulo, tornando a personagem num Ulisses que, finalmente, regressa.

Assim sendo, a exposição (1) reflete a sua própria génese, (2) mostra a “sedução da escrita” (Gersão, 2011: 191) a atravessar o visual – aliás uma conceção central na prática artística de José Barrias, e (2) convida os visitantes a participar nesta aventura. Estas três dimensões evidenciam-se, de modo exemplar, numa das instalações que, de acordo com a “Nota inicial”, se inspira diretamente em *Um quarto de página* (1995) de José Barrias.¹¹ Comprova-se *in nuce* o reflexo da própria génese da escrita na ficção, quando Paulo Vaz recorda, em diálogo com a defunta amada, a seguinte criação: “Numa réplica da fachada da casa natal de Fernando Pessoa tinha escrito excertos da *Ode Marítima*, de que uma voz gravada recitava frases” (Gersão, 2011: 200). A transformação de um elemento da paisagem urbana em artefacto / instalação, potenciada pela realização híbrida e em diálogo, demonstra a centralidade do *entre-lugar* neste projeto artístico:

¹⁰ É uma estrutura que lembra a sequência das três partes do ensaio de viagem *Augenblicke in Griechenland* (1908) de Hugo von Hofmannsthal que culmina na visão / releitura da Antiguidade grega num museu. Em certo sentido, *A Cidade de Ulisses* também se inscreve na tradição textual oriunda do filelénismo do século XIX.

¹¹ Noutro caso, também *Carta ao Pai* (vd. Gersão, 2011: 196) que não tem inspiração kafkiana.

Gravavas imagens de uma Lisboa imaginada e cobria-las de palavras, como um corpo com que se faz amor. Em várias dessas gravuras – uma colina, o castelo, o rio, (...) – surgiam palavras de outros, que, ao inclui-las, tornavas tuas: (...). (Gersão, 2011: 192)

Num capítulo intitulado “O calcanhar de Ulisses”, *Lisboa – Livro de Bordo* indica articulações sensíveis – mais do que a única de Aquiles – no “corpo” da “capital de Ulisses”, “para quem as saiba descobrir” (Pires, 1997: 85) longe das “setas do turismo, alfamas, miradouros, fados-fadários” (Pires, 1997: 86). Escolhe o mesmo bairro da Graça das vilas operárias que os amantes Paulo e Cecília elegem como morada (Gersão, 2011: 52).

Indo além da referência a Ulisses que no romance se torna central, interessa a definição comum da cidade, não só em camadas do tempo e fragmentada – “uma cidade feita de pedaços, que eram pontos fulcrais de uma estrutura” (Gersão, 2011: 59) –, mas também como *corpo* que se torna *corpus* no sentido de um conjunto de artefactos e textos. A exposição montada postumamente é o legado da amada que entrega os restos do seu corpo ao corpo da cidade: “O que restava de ti era uma obra. Um corpus. Mas tu estavas morta. E as tuas cinzas espalhadas num cendrário, misturadas com a terra de Lisboa” (Gersão, 2011: 205).

Esta *cidade-exposição* no seio de uma ficção homónima pode ser lida como resposta criativa ao *cidade-livro* de José Cardoso Pires que se apresenta no seu todo como um objeto artístico, desenhado por Henrique Cayatte.¹² Indo além de um mero livro ilustrado, conceito que define uma subordinação da imagem ao texto, trata-se de uma

¹² No caso de *A Cidade de Ulisses*, a capa é de “Henrique Cayette Design com Susana Cruz” (Gersão, 2011: 4).

complexa composição material e discursiva na qual o texto dialoga com partes da paisagem urbana e, sobretudo, com objetos de arte reproduzidos (foto)graficamente e colocados ou em páginas inteiras ou à margem do texto.¹³ Entre eles encontra-se o cartaz *A poesia está na rua* que, na minha leitura, espelha a própria poética do livro. O sujeito periegético deambula pelas ruas sem um percurso claro como se fosse por salas labirínticas de uma exposição, encontrando ou associando artefactos, no entendimento mais lato. Estão presentes na paisagem urbana ou ausentes, em boa parte guardados em museus e evocados graças a “memorações”, terceiro elemento do subtítulo. Assim sendo, a própria deambulação situa-se num *entre-lugar* espelhado na escrita: “Tal como Lisboa é o livro de bordo, assim o livro de bordo é Lisboa” (Marnoto, 1998: 267).

A constituição de *cidade-livro* inicia-se já na capa e na folha de rosto com a mesma fotografia de uma caravela em baixo-relevo com a qual fecha, na última folha. Reproduz de forma bidimensional e miniaturizada uma das pedras esculpidas que se encontram embutidas em mais de uma centena de velhos e modestos prédios de Lisboa, algumas aparentando ter uns trezentos ou quatrocentos anos, sensivelmente com as mesmas dimensões, entre os 20-30 cm x 35-50 cm. Curiosamente, “nenhuma destas pedras ou lápides faz sugerir qualquer mensagem que pretendesse transmitir: (...) Não se sabe ao certo qual a razão dessas pedras esculpidas com embarcações” quase sempre voltadas para o rio Tejo (Santos, 1994: 701-702). Estas indicações encontradas no *Dicionário da História de Lisboa* evidenciam que estes artefactos albergam uma potencialidade alegórica. O “livro

¹³ A reedição de *Lisboa – Livro de Bordo* pela Relógio d’Água nega o livro como objeto artístico. Torna-se livro ilustrado, com fotografias da paisagem urbana de José Carlos Nascimento, justificando-se com o argumento de dar “apoio a uma leitura mais referenciável dos novos apaixonados de Lisboa” (prefácio de Ana Cardoso Pires em Pires, 2018).

de bordo” corresponde à “cidade-nave”: “(...) vejo-te em cidade-nave, barca com ruas e jardins por dentro, (...)” (Pires, 1997: 7). Em termos sintáticos, a caravela em pedra estabelece a moldura do *cidade-livro* que se apresenta assim em analogia no meio do mar, sugerido pela cor azul ultramarina circundante da capa. Em termos semânticos, esta moldura é apenas em parte legível, no caso de se juntar “a representação dos simbólicos corvos” que “alude ao brasão de Lisboa”, embora presente “só numa dezena” das pedras embutidas (Santos, 1994: 702).

Tal como *A Cidade de Ulisses* reinterpreta a conquista e descoberta, aqui a navegação vira-se para a própria cidade, na qual se encontra inscrita a memória de navegações. Inicia-se com a única fotografia panorâmica de duas páginas. No seu centro encontra-se um monumento em forma de nave estilizada, circundado de água: o Padrão dos Descobrimentos, com o Infante D. Henrique a proa, segurando uma caravela na mão direita. O texto começa com “Logo a abrir, apareces-me pousada sobre o Tejo como uma cidade de navegar” (Pires, 1997: 7) e acaba num estado inconcluso de navegação errante – na tentativa de “ler [Lisboa] pela voz dos outros”, no entanto, com o reconhecimento de estar “ainda mais” ancorado “à cidade que nos viu partir” (Pires, 1997: 117). Após estas últimas palavras, segue-se a representação de uma caravela com dois corvos, no meio de “um mar de pedra” (Pires, 1997: 113). A fotografia tirada da calçada da Rotunda do Marquês de Pombal apela ao leitor para fazer a sua própria navegação ou leitura.

Com a sua reinvenção artística da semiótica lisboeta, a *cidade-exposição* responde, de forma criativa, à *cidade-livro*. Já antes de se debruçar sobre Lisboa, Paulo Vaz fala de um “leitor-espectador-visitante (...) levado a entrar nas obras, a circular por dentro delas, a perder-se e encontrar-se nelas” (Gersão, 2011: 22) e, recordando diálogos com Cecília, define a “instalação enquanto forma de arte”:

(...) podia usar livremente elementos díspares, era uma forma híbrida, vampírica, um mundo em três dimensões que se era convidado a atravessar. Uma espécie de experiência por que se passava, que podia apelar a todos os sentidos, não só aos olhos mas também ao olfacto, ao tacto, ao intelecto, como se entrasse noutra visão, noutra lugar ou noutra vida. Uma experiência da qual no limite o espectador poderia (ou deveria) sair modificado. (Gersão, 2011: 23)

Quando Paulo fala, mais adiante, de “nosso olhar” (Gersão, 2011: 64) como despoletador da procura de ‘Lisboa’, é no sentido abrangente de visão para a qual contribuem os outros canais sensoriais. No caso de Cardoso Pires, as posições expressas em textos anteriores já definem a sua poética de uma *periegesis* sensorial, indicada pelo subtítulo “vozes, olhares, memorações”. Nas primeiras páginas de *Lisboa – Livro de bordo* reaparece a crítica da dimensão visual presente no ensaio “Lisboa, vistas da cidade” (Pires, 1991). Desconfiando do “visual imediato” (Pires, 1997: 12), das “panorâmicas e vistas gerais” que acabam por ser “frases feitas ou cenários de catálogo” (Pires, 1997: 10), procuram-se “vozes e cheiros” como “registos inconfundíveis do espírito do lugar” (Pires, 1997: 12). É significativo aparecer “vozes” como primeiro elemento da tríade no subtítulo, antes de “olhares”, com especial referência ao poeta Alexandre O’Neill que soube “apanhar o tom de voz mais lisbonense” e “a quase perversidade do cantar, aquele trilar ladino assente no mandar-vir e no cuspir fininho com que o lisboeta tece o seu discurso mais traquejado” (Pires, 1997: 36). O segundo aspeto, personificado no tipo Escarra-e-Cospe criado pelo caricaturista Carlos Botelho, é visto como “um travo natural que será talvez um resto dos antigos pregões de rua” (Pires, 1997: 35).

Em *A Cidade de Ulisses*, a recolha de “impressões e sensações” no dia-a-dia abrange “o cheiro a maresia que chegava longe, na brisa, em manhãs de maré baixa” e “o assobio do amolador de tesouras,

meia dúzia de notas alegres, em rápida corrida, deslizando numa fuga ascendente, uma espécie de pregão mecânico, agora que todos os outros, com excepção talvez de um raro cauteleiro, tinham desaparecido, (...)” (Gersão, 2011: 33). A voz narrativa de Paulo rememora a cidade vivida com Cecília em 1983-88, em muitos aspetos ausente ou inexistente vinte anos depois, aproximando-se da dimensão de “memorações” que em *Lisboa – Livro de bordo* possibilitam o diálogo íntimo de “cumplicidade” (Pires, 1997: 13).

AUSÊNCIAS E INEXISTÊNCIAS FORTES

Na sua *periegesis* sensorial e dialógica, Cardoso Pires sente-se em sintonia não só com Alexandre O’Neill, mas também com Antonio Tabucchi. Em “Tabucchi e a navegação das Letras” (1994), fala de uma procura exemplar do “espírito do lugar”, na qual “a paisagem conversa com os mitos e com os personagens maiores da arte e da escrita, aqueles que deram espírito aos lugares” (Pires, 1994: 186). O diálogo com “Pessoa em directo ou a vários desdobramentos” (Pires, 1994: 186) é explorado pelo próprio escritor, por exemplo em “O Viajante Anunciado” (1993), fazendo regressar Álvaro de Campos, “um personagem à procura de outro personagem numa cidade revisitada. Daisy, nesse caso” (Pires, 1994: 20).

A partir do *incipit* “Olha, Daisy”, o entretanto célebre “Soneto já antigo” de Álvaro de Campos (Pessoa, 2008: texto 4390) é uma referência comum entre os textos de Cardoso Pires e o romance de Teolinda Gersão, o que permite estabelecer uma comparação concreta de posições e estratégias. Em *Lisboa – Livro de Bordo*, o *incipit* serve de título a um capítulo no qual o próprio *flâneur* entra em conversa com Daisy, ao encontrar o nome dela “escrito num passeio da Avenida de Roma” onde “pode ser lido a qualquer hora e por qualquer um como mistério deposto no seu caminho” (Pires, 1997: 90). Em vez de passear pela Lisboa de Fernando Pessoa, com ou sem ajuda

do catálogo preparado para o visitante (*vd.* Dias, 1991), esta aventura pessoana é construída a partir de uma paisagem urbana que “no tempo do Álvaro de Campos (...) ainda não existia (e tu nem sequer exististe alguma vez)” (Pires, 1997: 90). No sentido de “dialogical city”¹⁴, o sujeito perieгético convida esta rapariga fictícia para uma excursão pela Lisboa actual, em concreto para decifrar a cidade “com a pontinha do teu pé” (Pires, 1997: 92), como se o pé tivesse a capacidade de ver e ler – alegorizando assim o próprio *flâneur* “a soletrar a cidade com os passos” (Pires, 1997: 93).¹⁵

Não deixa de ser significativo que precisamente neste diálogo se elogie os calceteiros, “tão mestres na figura livre como no traçado geométrico e se for preciso vão até às inscrições caligráficas num rigor de compêndio emplumado” (Pires, 1997: 91). Esta arte realiza, de modo exemplar, a trans-discursividade urbana: “São eles, fica sabendo, que embelezam e cobrem de memórias os caminhos que nós, os de Lisboa, cumprimos todos os dias” (Pires, 1997: 91).¹⁶ Como “ilustradores e calígrafos” (Pires, 1997: 93) prefiguram o *entre-lugar* do próprio *cidade-livro*. Texto e imagem recompõem, de forma condensada, a semiótica lisboeta na sua “unidade plural” (Pires, 1997: 98). Em termos visuais, atravessa diferentes suportes materiais (pedra, azulejo, vidro) e espaços, na superfície (pavimento, fachadas e interiores) e no subterrâneo (estações de metropolitano), no sentido de uma “cidade que se reflecte” (Pires, 1997: 95). Ao com-

¹⁴ No capítulo “The Dialogical City”, Rob Shields (1996: 240–41) aplica a teoria bakhtiniana do dialogismo à cidade trans-discursiva.

¹⁵ Para uma leitura benjaminiana dos textos de Cardoso Pires *vd.* Grossegessse (2009, 2013). Em “O Viajante Anunciado”, Álvaro de Campos prefigura o sujeito perieгético de *Lisboa – Livro do bordo* em diálogo com Daisy.

¹⁶ Shields, 1996: 234: “In the city people are inscribed, but on it they leave their own everyday traces.”

parar os calceteiros com tatuadores que “revestem o corpo da cidade com tatuagens impressas a basalto” (Pires, 1997: 94) introduz-se uma alegoria que carnavaaliza a tradicional personificação sublime de Lisboa. A seguir, é invertida através da tatuagem de um marinheiro como parte da semiótica lisboeta:

Verdade, Daisy. Esta sereia que qualquer um de nós podia ter visto em tatuagem num marinheiro para turistas está em pedra-esmalte no Chiado, na placa da estátua de Camões. E os delfins, os célebres delfins que sulcavam as nobilíssimas águas da Ulisseia, tanto os posso ver a colorirem a pele dum diabo da Feira Popular que vomita labaredas para o céu como a ilustrarem o piso da Praça do Comércio, frente ao Tejo. (Pires, 1997: 94)

A referência a Ulisses convida para passarmos ao *incipit* “Olha, Daisy” no romance de Teolinda Gersão, seguido pela *collage* elíptica de três versos do soneto.¹⁷ Pessoa personifica, na ótica de Cecília rememorada por Paulo, “a nossa melancolia” viciante: “Ser e não ser, numa versão mansa, à beira deste rio” (Gersão, 2011: 29). A tendência para a inexistência traduz-se na imagem do seu desaparecimento no meio de transeuntes, “outras pessoas, tão pessoas como ele, todas elas cinzentas, de sobretudo, chapéu, óculos, casaco” (Gersão, 2011: 30), que fica plasmada na mais conhecida das fotografias do escritor na rua, em éfrase aplicada ao plural de ‘pessoas’: “ficam paradas, na fotografia, no meio da passadeira, com o vento – (...)” (Gersão, 2011: 30). Poderia dar início a uma instalação híbrida, abrangendo a estátua de Pessoa diante da *Brasileira do Chiado*. Paulo relembra, em diálogo com a defunta amada:

¹⁷ Gersão, 2011: 29: “quando eu morrer irás contar àquele pobre rapazito que me deu tantas horas tão felizes.”

Quiseste que te fotografasse, exactamente como milhares de pessoas, sentada na cadeira de bronze (...). Uma cadeira inteligente, disseste sentando-te ao lado. Inteligentíssima. Todos os turistas lá querem ser fotografados. (Gersão, 2011: 30)

Sugere-se um diálogo intertextual com o mencionado conto “O Viajante Anunciado”, quando Álvaro de Campos e Daisy “resolveram tirar uma fotografia junto à estátua do Poeta sentado na esplanada da Brasileira, como fazem os turistas ilustrados em registo de despedida” (Pires, 1994: 23). Este ato revela-se, em todo o sentido da palavra (em tempos de fotografia analógica), alegoria da apropriação turística fútil: “Quando, dias depois, foi levantar as fotos, vi que o rolo, quase em branco, apenas registara a estátua de Pessoa” (Pires, 1994: 24).

Enquanto Cecília aceita na sua visão “pragmática” a integração de Pessoa na semiótica lisboeta, juntamente com “o barco de São Vicente e os corvos” (Gersão, 2011: 31), a periegesis em *Lisboa – Livro de bordo* procura uma cumplicidade exclusiva com a cidade, longe dos turistas só interessados na “fotografiazinha em tu cá, tu lá com ele [Pessoa]”, concedendo apenas a Antonio Tabucchi o privilégio de se sentar “na cadeira de convidado de Pessoa” (Pires, 1997: 62). Em consonância com esta posição, a fotografia que acompanha o texto mostra só o gesso preliminar da figura em bronze ainda no atelier do escultor Lagoa Henriques, portanto retirado do envolvente urbano que a própria obra incorpora com a cadeira e a mesa de café (Pires, 1994: 63).¹⁸ É com esta mesma cumplicidade, reforçada pela compa-

¹⁸ Seguindo a mesma lógica, o célebre autorretrato em grupo de Almada Negreiros, “na companhia de duas senhoras sofisticadas” (Pires, 1994: 61), retirado da parede da Brasileira do Chiado para a qual foi criado em 1925, aparece na margem da página (Pires, 1994: 65). O texto comenta a ausência de Almada como cliente do café: “deixou der ser

nhia do irreverente noctívago Sebastião Opus Night, personagem do romance *Alexandra Alpha* (1987), que se presta mais atenção ao “frade putanheiro que há para cima de três séculos fez versos jocosos e agora chora diarreia de pombas pela cara abaixo” (Pires, 1994: 62) sentado em frente de Pessoa no Largo do Chiado. Este exemplo ilustra bem a abordagem dialógica e carnavalizada da cidade (vd. Grossegese, 2011: 61). Mais adiante, os dois poetas reaparecem “sentados à chuva, indiferentes um ao outro”, no entanto “dois náufragos do fogo” (Pires, 1997: 70) nesse “pequeno largo” que “teve a felicidade de sobreviver há alguns anos a um incêndio” (Pires, 1997: 70).

O incêndio que a 25 de agosto de 1988 corrompeu o “rosto” de Lisboa, não só abrindo “uma ferida aberta na nossa memória colectiva”; também “é um pouco da memória de mim mesmo que ficou destruída” (Pires, 1997: 70). Com a pergunta dolorosa “Quando aquelas cicatrizes se tiverem fechado como será este rosto de mim mesmo?” (Pires, 1997: 75) confirma-se uma união *corporal* entre Lisboa e ‘José Cardoso Pires’, subindo “o Chiado em diferentes idades dos meus livros e com amigos de diferentes gerações” (Pires, 1994: 73). Nesta abordagem comparativa, isto faz lembrar a convivência criativa de Cecília Branco até às “cinzas espalhadas”, “misturadas com a terra de Lisboa” (Gersão, 2011: 205), tornando-se “Lisboa-Cecília” (Fratlicelli, 2022: 135).

Foi apenas dois meses antes do incêndio que se inaugurou a estátua de Pessoa, no dia do centenário do seu nascimento a 13 de junho de 1988. É uma proximidade temporal que, no caso de *Lisboa – Livro de bordo*, se traduz na contiguidade textual do capítulo “Chiado, a ferida de fogo”. Em *A Cidade de Ulisses*, só o leitor informado intui

visto com elas na Brasileira e com a chuva que aí vai não é natural que volte por cá tão cedo” (Pires, 1994: 61).

a passagem de tempo entre Cecília sentada na cadeira ao lado de Pessoa, episódio narrado ainda antes da afirmação retrospectiva de que “encontrámos a cidade que procurávamos” (Gersão, 2011: 30), e a frase repetida “Lisboa desapareceu contigo” no fim do segundo capítulo “Quatro Anos com Cecília” (Gersão, 2011: 154). A amada deve ter desaparecido pela altura do incêndio, contudo o detalhe “deflagraram incêndios em vários locais ao mesmo tempo, havia gente morrendo, sufocada ou queimada (...) a Baixa desaparecia em chamas, o Chiado deixava de existir” faz parte da descrição de uma catástrofe maior, entre terremoto e maremoto:

(...) o chão abriu-se e engoliu passeios, árvores, pessoas, autocarros, e depois o rio rebentou as margens e veio subindo, com o mar atrás dele, uma onda gigante galgou o Terreiro do Paço e subiu até à Rotunda arrastando tudo consigo, navios, barcos, amarras, paredes, casas, igrejas, multidões em fuga – Lisboa desapareceu contigo. (Gersão, 2011: 30)

Para Paulo, a ausência da amada significa uma perda traumática do lugar. Neste sentido, é comparável à ‘ferida’ aberta pelo incêndio do Chiado em *Lisboa – Livro do bordo*. Ambas as obras retomam a memória da perda, inscrita desde o histórico terramoto de 1755 na própria semiótica lisboeta. Com “Em lugar de dar vida, Lisboa ‘engole’ os seus filhos (...)” (Gersão, 1989: 195), um texto anterior de Teolinda Gersão interpreta a cidade na figuração materna sexualizada – “mãe devoradora e incestuosa” (Gersão, 1989: 197) – da Babilónia. Na variedade das leituras, a *discursividade* da destruição é central¹⁹, tanto no seio da

¹⁹ “The production, consumption and distribution over space of (...) signifiers in a positive sense (hypercity) and a negative sense (shadow city)” (Nas *et al.*, 2011: 8) parecem-me redutoras face ao conceito da simbolização, neste caso da persistente fixação arquetípica da grande cidade, que oscila entre significados (Scherpe, 2002: 57-58).

cidade-livro como da *cidade-exposição*. Ambos contestam a catástrofe do desaparecimento de Lisboa como lugar de pertença. No último caso vai mais longe, numa representatividade exemplar da Cidade de Ulisses como desejo universal de um “regresso a casa”, a “um lugar habitável” neste planeta (Gersão, 2011: 204). Ao compreender Lisboa como “wounded city” (Kay, 2011: 260), a sua resiliência deve-se afirmar para além da (re)construção material. Em ambas as obras, isto acontece através da intervenção artística na vida urbana.²⁰

O diálogo com as artes plásticas corresponde na sua essência ao ímpeto político da *estética de resistência* de Peter Weiss (1983). No caso de Cardoso Pires, diz respeito à receção de obras de arte, no caso de Teolinda Gersão também à sua criação. Exige uma *aisthesis* que transcende a percepção da presença material do representado e descobre no ausente ou até inexistente – daí a predileção pelo incompleto e fragmentado – o apelo para a intervenção. Opõe-se à atitude contemplativa que corresponde à Arte idealizante, muitas vezes ao serviço do poder, que procura perfeição. Na abordagem dialógica e carnavalesca de *Lisboa – Livro de bordo*, os monumentos e signos da cidade são tratados de forma irreverente. No que se refere ao seu brasão, privilegiam-se os corvos que “metendo por becos e travessas” entram em convivência com os lisboetas, face ao padroeiro São Vicente, “reliquia de sacrário, boca roída, dentes de fora”, santo que “não teve uma palavra para a cidade que o recebeu” (Pires, 1997: 26). A memória desta convivência está inscrita no próprio “mapa municipal” (Pires, 1997: 29), não só na nomenclatura de Pátio, Rua e Terreiro, mas também através de um corvo em

²⁰ A maioria dos estudos, por exemplo sobre Nova York depois dos ataques de 11 de setembro de 2001 às Torres Gêmeas do WTC, focam o aspeto arquitectónico, sob a premissa de ‘renascer’ das cinzas: “The recovery process for each city is different, but most of them rise out of their ashes stronger and more stable” (Kay, 2011: 160).

baixo-relevo numa fachada, coroado pela inscrição SÃM VECÊTE (Pires, 1997: 26). A sua fotografia na margem do capítulo “Os corvos (Rua das Farinhas)” despoleta um panegírico destes pássaros lisboetas, acompanhado por uma litografia de Júlio Pomar retirada de *Le Livre des Quatre Corbeaux* (Pires, 1997: 27), onde entram em diálogo com Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Fernando Pessoa (Cluny & Pomar, 1985). São “irónicos e sabedores”, dotados “de sentido de vizinhança e de instinto popular”, a andarem “séculos pelas tascas” (Pires, 1997: 30), tornando-se assim a figuração animal do próprio *flâneur*.²¹

O seu itinerário passa também pelo jardim do Palácio Fronteira, onde “figuras de beleza clássica” e “monstros de escárnio de excomunhão” entram numa “diabólica aliança do sagrado com o profano” (Pires, 1997: 48). Por um lado, o palácio fica “rodeado de estátuas clássicas”; por outro lado, os azulejos são povoados por um “bestiário social” (Pires, 1997: 53) de personagens humanas com rostos de gatos ou macacos (Pires, 1997: 52), apresentado em *écfrase* pormenorizada e através da fotografia (Pires, 1997: 49). Entre as estátuas e os azulejos, entre a representação idealizada do poder e o bestiário burlesco surgem tensões que fazem deste jardim uma *mise en abyme* – ao longe, “noutra Lisboa” (Pires, 1997: 48) – da abordagem dialógica e carnalizada da cidade. É ponto de partida de uma espécie de exposição que se prolonga, pelas salas do museu do Campo Grande, no “arsenal de objetos trabalhados em esculturas de animais” de Rafael Bordalo Pinheiro, lidos na sua “saborosa ironia social”, juntando-lhe as “caricaturas de dismantelar o político circunspecto e animais

²¹ Já no conto “A República dos Corvos” (1988), Cardoso Pires reescreve a lenda do padroeiro lisboeta no contexto popular das tabernas onde o corvo, “atéu praticante”, se liberta do seu papel subalterno: “a conversa do Santo Vicente e dos corvos de Lisboa fá-lo virar as costas, enojado” (Pires, 1988: 13).

correlativos” (Pires, 1997: 59); culmina na “vizinhança feliz” dos *cartoons* de João Abel Manta que, com o seu “bestiário do terror” (Pires, 1997: 61), correspondem à estética da resistência.

Na exposição “A Cidade de Ulisses”, o visitante encontrará um bestiário semelhante nos “quadros da série *O Pátio dos Bichos*, uma espécie de jardim zoológico da corte com animais exóticos, mas onde também os reis, condes, duques e marqueses surgiam como animais exóticos, (...), numa visão caricatural de humor e estranheza” (Gersão, 2011: 200-201). Contudo, no romance as tendências de carnavalesização adquirem uma funcionalização diferente. Assim, exemplifica-se em tritões e sereias a crescente domesticação do maravilhoso – detetável em descrições de Damião de Góis (Gersão, 2011: 44-45) – que leva à expurgação do lado selvagem do ser humano, projetando-o em figuras monstruosos do Outro, desconhecido. O monstruoso torna-se exótico, um processo relevante no âmbito da história do colonialismo europeu iniciado pelas grandes navegações (Gersão, 2011: 46-47), portanto também partindo de Lisboa, que significa séculos de violência contra o Outro. Para além da escravatura, há perseguições de muçulmanos e judeus – “1506 dois mil judeus foram massacrados diante da igreja de São Domingos” (Gersão, 2011: 51).

A voz de Paulo, cuja presença nestas reflexões gerais só é lembrada em frases que dialogam com a amada²², destaca também fases intermitentes de convivência tolerante. Assim, o “avanço cultural e científico que permitiu as grandes navegações (...) teve um contributo, desde os séculos anteriores, de árabes e judeus” (Gersão, 2011: 50). Com a frase “E a profusa mistura que é a cultura portuguesa terá sempre que incluí-los” (Gersão, 2011), Paulo procura harmoni-

²² Por exemplo em “A resistência a reconhecer e aceitar o Outro interessava-te particularmente” (Gersão, 2011: 61).

zar as contradições num discurso inclusivo de identidade portuguesa, enquanto Cecília não parece muito interessada nisto, tendo nascido e passado a sua infância em Moçambique: “Sabias, de ciência certa porque tinhas lá estado, que havia outros mundos. Havia África, o Índico, savanas, (...). Que nunca esquecerias, nunca poderias esquecer. Marcaram-te na pele, como uma tatuagem” (Gersão, 2011: 71). O que Paulo transmite do pensamento dela, nomeadamente citando excertos dos *Cadernos*, revela uma atitude mais aberta e de preocupações universais que se reflete também na exposição. Nas instalações intituladas *A Viagem do Mundo I e II*, o conceito do ser humano no sentido de Julia Kristeva (1989), presente em *O Outro somos nós* (Gersão, 2011: 202), é complementado pela noção do Antropoceno que se reflete na legenda *A Prioridade é a Terra* (Gersão, 2011: 203). A dúvida sobre a evolução humana inscrita na exposição é resultado do ‘diálogo’ com a cidade: “Continuava a haver formas de explorações e colonização, embora mais subtis e encapotadas. A espécie humana não era grande coisa. E Lisboa era porventura um bom lugar para pensar nisso” (Gersão, 2011: 47). Neste sentido, transfere-se a questão da resiliência de Lisboa para o mundo, de acordo com a última instalação da exposição. Em vez de *cidade-nave* é a jangada de Ulisses, que carrega o globo terrestre:

(...) a palavra *Nostos*, (em grego, o regresso a casa), não é seguida por um ponto final mas por uma vírgula inquieta, uma breve pausa de respiração. Como se quisesses deixar-nos ao mesmo tempo um sinal de alarme. Porque provavelmente, na melhor das hipóteses, continuaremos a lutar para permanecer à superfície enquanto ondas gigantescas se abatem sobre nós. O regresso a casa, a Terra como lugar habitável para a espécie humana faminta, sem tecto e sem abrigo, é porventura a utopia que nos mantém – mas até quando – à tona da água. (Gersão, 2011: 204)

No caso de *Lisboa – Livro de bordo*, procura-se a resiliência da cidade através da presença / ausência da Arte na paisagem urbana e de uma leitura carnavalizada. É a outra Lisboa, compartilhada com os que sabem ler a cidade (Antonio Tabucchi, Alexandre O'Neill, ...), mas não a Lisboa dos outros. Por exemplo, a ausência da 'Lisboa africana' corresponde às políticas de visibilidade nos anos 90, aplicadas a um livro integrado na promoção da EXPO 98.²³ No romance, num excerto dos *Cadernos de Lisboa*, aparece um “ar africano que por vezes nos surpreende em Lisboa”, exemplificado na comparação das “casas muito baixas da zona de Belém e noutras zonas antigas”, “prédios por vezes muito estreitos, (...) pintados de cores fortes” com os “panos que em África as mulheres enrolam em volta do corpo e em Moçambique se chamam capulanas” (Gersão, 2011: 201), integrando assim os ‘outros’ na semiótica lisboeta.

Em vez de explorar uma leitura carnavalizada, o romance sempre volta ao mito de Ulisses no sentido de *polimitia*, que através da pluralidade aberta de “outras versões” fora da “«vulgata» homérica” (Gersão, 2011: 40) se opõe ao *monomito* (Marquard, 1979: 103): “nunca acabaria de ser contada, nunca poderia acabar de ser contada” (Gersão, 2011: 39). Tal como as sereias e os corvos, Ulisses / Olissipo faz parte da semiótica lisboeta (Gersão, 2011: 35):

Lisboa (...) não esqueceu Ulisses. Que obviamente nunca aqui esteve, desde logo porque nunca existiu. A sua inexistência era aliás tão forte que parecia até contaminar o autor do livro que, segundo alguns, tam-

²³ Na entrevista por ocasião do lançamento, o autor integra esta presença numa visão luso-tropicalista de convivência natural com os portugueses, sem excluir com isto “o perigo do racismo”: “Vejo os negros no Rossio: estão lá em grupo, mas não há uma divisão entre brancos e negros, e eles não maculam a paisagem. Não a empobreceram nem a vão empobrecer.” (Silva, 1997: 18).

bém nunca existira, tinha sido outro ou outros a escrever a história.
(Gersão, 2011: 35-36)

Na autoria duvidosa e plural de Homero espelham-se tanto o discurso de Lisboa como a heteronímia de Pessoa. Na lista dos elementos que de algum modo se referem a Ulisses, aparecem também alguns pessoanos (Gersão, 2011: 35). Falta nela, talvez propositadamente, o poema “Ulisses” da *Mensagem*, que começa com o verso “O mito é o nada que é tudo” (Pessoa, 2008: texto 1274). Nos versos que se seguem, defende-se uma resiliência apesar da inexistência: “Este, que aqui aportou, / Foi por não ser existindo. / Sem existir nos bastou./ Por não ter vindo foi vindo/ E nos criou”.

LISBOAS PORTÁTEIS: PAIXÃO, AMOR

O livro *Lisboa – Livro do bordo* pode ser entendido como uma espécie de *Boîte-en-valise*, no sentido de Marcel Duchamp. Permanece a ideia essencial que diz respeito à conceção de que os *ready made* reproduzidos em miniatura, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original, sempre em fuga do capitalismo burguês que ameaça transformar artefactos em mercadoria. Esta *assemblage* é reduzida à bidimensionalidade dentro de um *coffee table book*, um género complexo, em termos materiais e discursivos, atualmente em extinção. Salvando desta forma portátil os sentidos de Lisboa, os leitores do *livro-nave* são desafiados a reintroduzi-los e reinventá-los como tripulação da *cidade-nave* na paisagem urbana descaracterizada, tornando-se “errantes de paixão” (Pires, 1997: 117).

Indo além da dicotomia entre nós e os outros, *A Cidade de Ulisses* responde com a categoria do amor, desde o discurso sobre os “que antes de nós tinham amado a cidade” (Gersão, 2011: 61) até “Lisboa surgia como uma cidade de desejo, uma cidade de que se andava à procura (Pires, 1997: 179). Este pensamento espelha-se na instala-

ção *Lisbon is for lovers* (Pires, 1997: 200). Os visitantes em interação com as instalações prefiguram os leitores do próprio romance, não só na aventura da escrita, mas também da leitura. A cidade desejada concretiza-se dentro da ficção como a *cidade-exposição* desejada pelos amantes. Prolongando esta ideia – em jeito de metalepse – para fora do texto, a exposição de Paulo Vaz apenas anunciada após ter montado a exposição póstuma de Cecília Branco (Pires, 1997: 188) pode ser interpretada como sendo o próprio livro intitulado, tal como a exposição, *A Cidade de Ulisses*. Neste sentido, aproxima-se de *Lisboa – livro de bordo*. Na direção inversa, também podemos ler a *cidade-nave* à luz da reinterpretação da narrativa mítica fundacional: a cidade de Penélope, à espera de Ulisses (plural) que a procurem.

REFERÊNCIAS

- Augé, Marc (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Baudrillard, Jean (1981). *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Trad. Charles Levin. London – New York: Telos Press.
- Caretti, Ana Carolina da Silva e Gobbi, Márcia Valéria Zamboni (2013). “Um passeio com mito e história n’*A cidade de Ulisses* (2011), de Teolinda Gersão”, *Miscelânea* (Assis), 13: 39–54.
- Cluny, Claude Michel e Pomar, Júlio (1985). *Le Livre des Quatre Corbeaux: Poe, Baudelaire, Mallarmé, Pessoa*. Paris: Éditions de la Différence.
- Dias, Marina Tavares (1991). *A Lisboa de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ibis.
- Faria, Ângela Beatriz de Carvalho (2011). “A sedução da escrita em *A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão, ou “um corpo” (de uma mulher, de uma cidade e de um livro) “com que se faz amor”. *Diadorim*, 9: 137–144.
- Fraticeilli, Barbara (2022). “Lisboa en femenino: la *Cidade de Ulisses* de Teolinda Gersão”, in Carmen Mejía Ruiz, Eugenia Popeanga Chelaru e Alba Diz Villanueva (Eds.), *Mujeres en la ciudad: Representaciones literarias y artísticas* (pp. 121–136). Madrid: Tirant Lo Blanch.

- Gersão, Teolinda (1989). “A Cidade Real e a Cidade Imaginada. Imagens de Lisboa em 1755 em textos Portugueses e Alemães do século XVIII”, in *O Imaginário da Cidade* (pp. 179-207). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian ACARTE. [Atas do Colóquio realizado em outubro de 1985].
- (2011). *A Cidade de Ulisses*. Porto: Sextante.
- Grossegese, Orlando (2009). “«Cidades que em nós se fazem». Lisboa – *Livro de bordo* de José Cardoso Pires como ‘entre-lugar’”. *FronteiraZ. Revista digital do grupo de pesquisa «O Narrador e as Fronteiras do Relato»* (São Paulo: PUC-SP), 4: 1–13; reed. (2012) *FronteiraZ*, 9: 105–117.
- (2011). “Bichos, velhos e estátuas – a Lisboa carnavalizada: de Alexandre O’Neill a José Cardoso Pires”, in Volker Jaeckel (Ed.). *Olhares lítero-artísticos sobre a cidade moderna* (pp. 47–64). München: Martin Meidenbauer.
- 2013). “A arte de errância pelo mar de pedra. De Walter Benjamin a José Cardoso Pires”, in Henry Thorau, Kathrin Saringen e Paulo de Medeiros (Eds.). *Aquele século teve muitas heroínas. Fs. Maria de Fátima Viegas Brauer-Figueiredo* (pp. 105–119). Frankfurt/ Main: Peter Lang.
- Hospers, Gert-Jan (2011). “City Branding and the Tourist Gaze”, in K. Dinnie (Ed.). *City Branding. Theory and Cases* (pp. 27–35). London: Palgrave Macmillan.
- Kay, Georgina (2011). “The Resilient City: New York after 9/11 and the New WTC Designs”, in P. J. M. Nas (ed.). *Cities full of symbols: a theory of urban space and culture* (pp. 259-81). Netherlands: Leiden University Press.
- Kristeva, Julia (1989). *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard.
- Marnoto, Rita (1998). “Lisboa. *Livro de bordo*. Cúmplices de vozes, olhares e memorações”, *Veredas*, I: 261–270.
- Marquard, Odo (1979). „Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie“, in Odo Marquard (1981). *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien* (pp. 91-116) Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek.

- Nas, Peter J.M., De Groot, Marlies e Schut, Michelle (2011). “Introduction: Variety of Symbols”, in P. J. M. Nas (Ed.). *Cities full of symbols: a theory of urban space and culture* (pp. 7-26). Netherlands: Leiden University Press.
- Pessoa, Fernando (2008). *Obra Édita. Expedições livres para amantes e estudiosos*, Leonor Areal (Dir). Obra Aberta CRL. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos>
- Pires, José Cardoso (1988). *A República dos Corvos*. Lisboa: Dom Quixote.
- (1991). “Lisboa, vistas da cidade”, in Jorge Barros (Ed.), *Um olhar português*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (1994). *A cavalo no diabo. Crónicas do Público e casos privados*. Lisboa: Dom Quixote.
- (1997). *Lisboa – Livro de Bordo. Vozes, olhares, memorações*. Lisboa: Dom Quixote / Expo 98.
- (2018). *Lisboa – Livro de Bordo. Vozes, olhares, memorações*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Santos, Nuno Valdez dos (1994). “Pedras esculpidas com embarcações”, in Francisco Santana & Eduardo Sucena (Dirs.). *Dicionário da História de Lisboa* (pp. 701–702), Sacavém: Carlos Quintas & Ass.
- Scherpe, Klaus R. (2002). „Nonstop nach Nowhere City? Wandlungen der Symbolisierung, Wahrnehmung und Semiotik der Stadt“, in Klaus R. Scherpe. *Stadt. Krieg. Fremde – Literatur und Kultur nach den Katastrophen* (pp. 49–73). Tübingen / Basel: Francke.
- Shields, Rob (1996). “A Guide to Urban Representation and What to do about it: Alternative Traditions of Urban Theory”, in Anthony D. King (Ed.), *Re-Presenting the City. Ethnicity, Capital and Culture in the 21st Century Metropolis* (pp. 227–252). New York: NYU Press.
- Silva, Rodrigues da (1997), Cidade, minha cúmplice (entrevista com J. Cardoso Pires), *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (19/11/1997), n.º 707: 17–19.

- Sirvent, Michel (2020). “Jean Ricardou: vers un Nouveau Roman textuel”, *Acta fabula. Revue des parutions*, 21(10), 1–35.
- Weiss, Peter (1983). *Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt / Main: Suhrkamp. [1.^a eds. vol. 1: 1975; vol. 2: 1978; vol. 3: 1981].
- Wilson, Elizabeth (1997). “Looking Backward, nostalgia and the city”, in Sallie Westwood & John M. Williams (Eds.), *Imagining cities: scripts, signs, memories* (pp. 127–139). London: Routledge.

SECÇÃO NÃO-TEMÁTICA

JOSÉ GOMES FERREIRA: O GOSTO DE FALAR DE MIM OU O “PARADIGMA DE INVENÇÃO IDEAL” ATRAVÉS DA PALAVRA

JOSÉ GOMES FERREIRA: *THE PLEASURE OF TALKING ABOUT ME* OR THE “IDEAL INVENTION PARADIGM” THROUGH WORDS

Carla Datia

Centro de Literatura Portuguesa

csmdata@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3032-313X>

ABSTRACT

In this article, we read José Gomes Ferreira's *The word's memory or the pleasure of talking about me*, particularly the chapter “The memory of words”, contemplating two main concepts: invention and word. The basis of the authorial poetics relies on the formulation of the concept of invention “understood as a process of creation” that embraces “memory”, processes already existing “in the subconscious” and the “originality (ingenium)” of the “artist” (Lausberg, 2004: 91), to which “audacity” is linked (Ferreira, 1965: 17). From the relationship between the rhetorical foundation and the written word arises a peculiar way in which the author speaks about himself incurring in a “search for his own identity” (Morão, 2011: 367) and a progressive self-knowledge that brings him together into a kind of “I-author-poet”.

Keywords: authorial poetics, invention, written word, memory, self-analysis

RESUMO

Neste artigo analisamos *A memória das palavras ou o gosto de falar de mim*, de José Gomes Ferreira, particularmente o capítulo “A memória das palavras”, contemplando dois conceitos fundamentais: invenção e palavra. A base da poética autorial assenta na formulação do conceito de *inventio*, uma vez que é “compreendida

como um processo de criação” que abarca a “memória” e processos já existentes “no subconsciente”, bem como a “originalidade (*ingenium*)” do “artista” (Lausberg, 2004: 91) e, também, a “audácia” (Ferreira, 1965: 17). Da relação entre o fundamento retórico e a palavra escrita nasce um modo peculiar de o autor falar de si incorrendo numa “busca da identidade própria” (Morão, 2011: 367) e num consequente conhecimento progressivo que o metamorfoseiam numa espécie de “eu-autor-poeta”.

Palavras-chave: poética autoral, invenção, palavra escrita, memória, autoanálise

Porque escrever é sempre recusar o tempo, dar combate
à amnésia que nos ameaça e corrói. A cada um, o modo
de o fazer; a cada um, o seu combate de retaguarda.
Somos todos a interposta pessoa de nós mesmos, e tam-
bém nós nos deixámos ficar algures, à nossa espera...

(Mathias, 2008:108)

Mas este instrumento
com que me analiso.
Esta espada negra
que dói e tortura.

Razão: só me queixo
de sentir-te dupla.

Por fora, este fecho
da mais alta cúpula.
Por dentro, uma Harpia
— com olhos imersos

e dedos de argúcia –
 que rasga e desfia,
 minúcia a minúcia,
 a minha harmonia...
 (Ferreira, 1977:173)

Pretendemos estabelecer uma cadeia de relações decorridas da leitura de *A memória das palavras ou o gosto de falar de mim*, de José Gomes Ferreira, incidindo com maior detalhe no capítulo “A memória das palavras” (Ferreira, 1965: 7-230) e contemplando dois conceitos que consideramos fundamentais: invenção e palavra. Acreditamos que a poética autoral da obra assenta na formulação do conceito de *inventio* compreendido “como um processo de criação” que abarca a “memória” e processos já existentes “no subconsciente” convocando, assim, a “originalidade (*ingenium*)” por parte do “artista” (Lausberg, 2004: 91). No autor estudado a originalidade é conferida pela assunção da “audácia” (Ferreira, 1965: 17) aliada ao fundamento retórico e à palavra escrita. Nesta relação edifica-se a criação de um modo peculiar de o autor falar de si e descobrir-se, inventando-se, pois “escrever é uma constante descoberta, uma atenta e abandonada superação do Real” (Pires, 1977: 30). A palavra revela-se no móbil através do qual o “sujeito (...) se interroga a si mesmo”, tornando-se no eixo gravitacional em torno do qual vai desfilando “a memória das palavras” manipulada pelo próprio autor. José Gomes Ferreira incorre na “busca da identidade própria” (Morão, 2011: 367) e num consequente conhecimento progressivo que o aglutinam e metamorfoseiam numa espécie de “eu-autor-poeta”. Neste sentido, o composto “eu-autor-poeta”, passa a estar “como Sísifo, condenado à reiterada busca de si mesmo” (Morão, 2011:389), fundamenta-se na poesia e acaba por se revelar – ele é o artesão manipulador da palavra e o recurso à memória colabora na sua construção:

Com lentidão inquieta, a Poesia ia-se pouco a pouco transformando no encontro seco duma sombra com a dureza terrosa das coisas, a escoar-se entre as palavras, propriedade quase exclusiva dos outros, ainda sem a indispensável reinvenção pessoal amassada com as lágrimas e os risos colhidos cuidadosamente nos olhos e nas bocas vivas de toda a gente. (Ferreira, 1965: 45)

A referida “sombra” vai ganhando corpo no decurso da escrita, com o auxílio da “indispensável reinvenção”, assemelhando-se a um desenho em construção, numa imagem que se aplica à escrita autobiográfica que é, “por definição, um desenho inacabado” (Mathias, 2008: 107). O autor apropria-se da palavra enquanto material de construção da escrita e de si próprio: “o sangue literário fervia-me” (Ferreira, 1965: 217) e apenas pode fazê-lo através da invenção,¹ essencial nas poéticas de autorrepresentação, e da “reinvenção”² enquanto atribuição de um novo valor a si próprio na e através da escrita. A estrutura da obra, entretecendo autor e sujeito como construção proposta pela escrita, está subjugada ao desígnio do que podemos denominar cenário³ ou “universo muito próprio e peculiar” onde

¹ O participio passado de inventar, “inventado”, é usado no título *Imitação dos dias: diário inventado*; por sua vez, o plural do nome invenção, “invenções”, integra o título *O irreal quotidiano: histórias e invenções*. Tais recorrências capitulares, em títulos, contribuem para reforçar a importância atribuída pelo autor à *inventio* enquanto recurso retórico.

² Marcelo D. Mathias salienta, a propósito do diarista, que: “não sabe a quem se dirige: se a si, se aos outros? A si decerto, num primeiro tempo. Mas ao mundo exterior também que, por ricochete, lhe reenvia o seu perfil, o enriquece e reinventa” (Mathias, 2008:111).

³ Recuperamos o termo “cenário” partindo da sua ocorrência no capítulo “O lado de trás do cenário” (Ferreira, 1976:37). O “eu” apresentado no texto referido começa por “escancorar a janela de par em par” (Ferreira, 1976:39) e, metaforicamente, esta abertura auxilia a proposta do cenário como espaço aberto de escrita, abertura do eu e sua respectiva construção. A observação é fundamental neste cenário, pois o exterior é apreendido pelo sujeito a partir da janela, ilustrando a sua posição distanciada enquanto ser hiperconsciente.

se desenvolve a “auto-geração” do “poeta” (Morão, 2011: 370). A complexificação da figura autoral adensa-se quando equacionada no âmbito da escrita autobiográfica surgindo, por isso, ligada à memória e “recordar é interpretar, interpretar é deturpar, deturpar é encenar, encenar é recriar” (Mathias, 2008:108). Aceitando que “a literatura é sempre uma forma de pôr alguma coisa em cena” (Iser, 2001: 105), o universo de José Gomes Ferreira contempla a questão do cenário e da encenação⁴:

Sempre que o leio, sempre que o lemos, o que seduz é o sucessivo equacionar das relações contraditórias: mito e realidade, natureza e civilização, convenção e moralidade, individualismo e comunidade. Aí, o Eu vem do Outro que nos confronta e o absurdo revela-se-nos como lógica social do quotidiano. Todo o José Gomes Ferreira é, digamos, uma demonstração de inconformidade militante perante a organização do mundo habitado e dos seus símbolos. Aborda-o servindo-se de máscaras próprias (como autor-encenador) para denunciar as máscaras culturais com que o cidadão se situa em relação a si próprio e aos outros e, ao cair do pano, um último verso, já se sabe: é ele, Homem que deixa cair o disfarce da personagem poética e põe à vista os trunfos viciados do jogo da vida.

Jogo, sem dúvida. Encenação. (Pires, 2005:168)

Com o auxílio de “várias técnicas de invenção voluntária” (Ferreira, 1965: 190), José Gomes Ferreira torna-se no “falsificador con-

⁴ A autora Carina Infante do Carmo explora, de modo aprofundado, a questão da encenação no contexto do género autobiográfico em José Gomes Ferreira: “a escrita transforma o percurso do autor na dialéctica entre a vida empírica e o projecto literário. Nessa dialéctica (não biografista) pode também ser estudada a encenação autobiográfica de José Gomes Ferreira”. (Carmo, 2006:89)

victo” (Oliveira, 2004:147) encenado como entidade detentora do poder de manipulação e seleção das memórias através da “invenção compensadora e enriquecedora do que já não pode ser lembrado com exatidão” (Carmo, 2006: 175). O artifício inerente à criação literária, conscientemente apresentada “à vista do público” (Ferreira, 1965: 95), torna-se num cenário que se ostenta a si próprio pela forma como mergulha o leitor na profundidade orgânica e visceral da obra e do autor com “propensão medular” (Ferreira, 1965: 202) para a escrita. A identidade assim erguida e em progressão pode melindrar a noção de verdade adjacente às poéticas de autorrepresentação. Na relação intrínseca entre a escrita e a criação de uma “personalidade ideal” (Ferreira, 1965: 22), o autor desenvolve a construção da sua identidade representando e encenando, por vezes. Este conceito de identidade⁵ opera, em larga medida, na ambiguidade instalada entre autor e narrador ou personagem, sendo a interpretação destes depositada do lado do leitor que acompanha a construção da já referida “personalidade ideal” por parte de José Gomes Ferreira. O autor, consciente de que escreve a sua vida, recupera a noção de autobiografia conforme proposta pelo teórico Philippe Lejeunne que destaca, precisamente, a personalidade.

A escrita e a vida são as linhas estruturantes que compõem as poéticas de autorrepresentação e, por isso, impõe-se a necessidade de contemplar todo o processo de construção que o acto de se contar através da palavra implica. Este processo, envolto no cenário devido ao teor inventivo e criativo subjacente ao ofício da escrita, possui

⁵ A respeito do conceito de identidade veja-se a afirmação de Assumpção: “a homonímia entre autor, narrador e protagonista também costuma se posicionar como um recurso potencializador da autoficção, embora a correspondência dos “nomes” não seja uma exigência do gênero, desde que haja uma identidade entre autor e personagem inscrita em uma zona de ambiguidade referencial”. (Assumpção, 2024: 398)

uma arquitectura unicamente controlada pela voz autoral⁶ de um sujeito “impregnado” de autoanálise (Ferreira, 1965: 35). Desta voz autoral nasce um “eu” que cria realidade inventando: “mas escrever não significará porventura dar lógica à confusão de criar realidade óbvia?” (Ferreira, 1965: 209). Resta a tentativa de erguer uma realidade com alicerces de “distanciamento lúcido” (Rocha, 1992: 210) proporcionado pela autoanálise, como denotam as expressões: “Hoje, à distância”, “Agora, análise. Abro o diário e escrevo” (Ferreira, 1965: 30) e “analisando agora” (Ferreira, 1965: 122). A autoanálise, aliada à memória (e à seleção), faz parte da *inventio* enquanto forma de “encontrar por meio de recordação (...) os pensamentos aptos para o discurso” (Lausberg, 2004: 91), contribuindo, por isso, para a construção de um “processo identitário” (Morão, 2011:154).

A invenção é essencial no processo de escrita autobiográfica⁷, pois faz parte do “artifício literário” – expressão usada por José Gomes Ferreira n’*O tempo escandinavo* – que a gera; a escrita passa a ser corpo e revelação da obra e do seu autor: “*A memória das palavras* constitui, também, um extenso metatexto que examina à lupa o modo como se forma um autor e uma obra” (Rocha, 1992: 209). Deste modo, ao lado do conceito de *inventio*, basilar na escrita autobiográfica pela ligação que estabelece com a memória, surge a *dispositio*

⁶ “Digamos que o sujeito se apresenta pela amplitude tonal da voz, um pouco à semelhança do que faz com as máscaras que ajusta e tira (denunciando-se nisso) para compor o autorretrato de autor. Em forma distanciada, temos aqui exposto o processo de auto-representação do sujeito com os atributos de figuras inventadas, sendo todas elas desdobradas de uma primeira chamada autor-poeta.” (Carmo, 2006: 203)

⁷ Importa destacar a importância do género autobiográfico na sua vertente de fragmentação da “unidade do sujeito” pois, a partir dessa justificação, podemos conceber a abertura do caminho de um “eu” que se conta sendo outro: “Uma cultura da auto-reflexividade fixada também na palavra intimista da moderna (auto)biografia, mesmo se agora desconstrutiva da unidade do sujeito, lado a lado com o pendor diarístico e subjectivista (...)” (Conde, 2001:15).

como estratégia de “distribuição eficaz e favorável (...) do discurso” (Lausberg, 2004: 96). Este recurso retórico acrescenta o princípio de ordenação fundamental no curso da escrita edificadora do “eu” nascido n’“a memória das palavras”.

O título da obra é inequívoco quanto à importância atribuída à *memória*⁸ (*das palavras ou o gosto de falar de mim*) e, a sua presença como epítome do livro, incute-nos a recuperar este elemento-chave pensado no âmbito das restantes parcelas pertencentes ao sujeito, incluindo a palavra:

As palavras da memória dizem-nos aqui a memória das palavras, ou seja, mostram-nos como o sujeito segregou, ao longo dos anos de aprendizagem (que é aquisição e também rejeição), o seu próprio universo verbal, condição imprescindível na formação duma identidade literária. (Rocha, 1992: 209)

A composição do título ilustra o compromisso existente entre a criação de uma identidade (a partir da memória e da palavra, sendo inegável a remissão direta para a reivindicação da posse de algo por parte do sujeito devido à presença do pronome “mim”. O sujeito surge complexificado ao apresentar-se como um somatório de memória (constituída pela tentativa de apreensão do tempo através do exercício de autoanálise e alternância entre consciência/inconsciência); palavras (enquanto veículo de criação/invenção e consolidação de uma identidade, por vezes, mascarada); e, finalmente, audácia (elemento que confere originalidade e identidade à obra e ao autor). A audácia surge como “ímpeto fundamental” e sinónimo de “deste-

⁸ O título funciona como “etiqueta prenunciadora da escolha personalizada do subgénero autobiográfico das memórias” (Carmo, 2006:173).

mor" (Ferreira, 1965: 17), conforme a proposta autoral. A equivalência recíproca atribuída à "memória das palavras" e ao "gosto de falar de mim", através da disjunção "ou", indicia a fusão sinonímica entre a duplicidade de um título cujas componentes se tornam inseparáveis. A relação entre o "eu" e a escrita é visceral: ele constrói-se na escrita e através dela, pois "são as palavras que têm memória, são elas o objecto personificado que está no lugar do sujeito" (Carmo, 2006: 173). A qualidade humana é transferida para as palavras porque a escrita e a memória permanecem unidas na tentativa de apreensão do tempo. Falar de si é construir-se (narcisicamente) através da palavra e a "circularidade entre um eu feito de memória que a escrita fixa em palavras e a partir delas" (Carmo, 2006: 173), em suma, sedimentam-no: *scripta manet*.

A memória das palavras ou o gosto de falar de mim propõe a "fabricação de um espectáculo"⁹ simulando o seu decurso diante do leitor. Contudo, o procedimento de construção da identidade do "eu" deixa cair o pano revelando a presença do outro, ou seja, abrindo caminho à alteridade. Para podermos avaliar-nos é necessário distanciarmos-nos de nós próprios e o paradoxo é iminente. Por um lado, o autor autoanalisa-se mergulhando no mais profundo de si mesmo e, por outro lado, distancia-se adquirindo uma "hiperconsciência do valor próprio" (Conde, 2001: 16) que lhe permite vislumbrar-se como outro e narrar-se, contar-se, em suma, inventar-se. O texto nasce no seio do espectáculo fabricado e integra o cenário já referido, composto pela figura central do "eu" hiperconsciente que, ao escrever sobre si, tem a capacidade de ser um "eu", em autoanálise, tornado outro ao representar a sua imagem e ao dirigir-se a si também como

⁹ Expressão adaptada a partir da ocorrência em *Imitação dos Dias: diário inventado*: "fabricar este espectáculo (...) muitas folhas de cadernos íntimos convenientemente mascaradas de simulação de Verdade" (Ferreira, 1965: 10).

outro “não mintas, José Gomes Ferreira!” (Ferreira, 1965: 51). Neste sentido, a autoanálise posiciona o sujeito como objeto de si mesmo na sua condição extática:

Estar presente perante si próprio e, no entanto, olhar-se como se de outro se tratasse é a condição “extática” de quem está, literalmente, fora de si. Sai-se do espaço do próprio para, desse modo, se ter acesso a si mesmo. (Iser, 2001:108)

O sujeito, “presente perante si próprio”, reparte-se em várias entidades camufladas afinando a sua capacidade de ficcionar a partir do universo real, ele “já se configura como máscara ficcionada” (Carmo, 2006: 92). A máscara não adquire apenas contornos de disfarce, em vez disso, assume-se como artifício gradualmente transformado em “autorretrato” constituinte da “prática diarística” (Mathias, 2008: 109). No constante jogo de ocultação/revelação “o autor torna-se *volens nolens* no espectador de si próprio. Vê-se de fora, vê-se de longe e também essa distância implica desfasamento” (Mathias, 2008: 109). A verdade está “virtualmente presente na máscara que a disfarça” (Iser, 2001: 102), não olvidemos esse facto.

A ironia, enquanto “sofisticada técnica de composição” (Morão, 2011:373), assume um papel fundamental na cenografia complexa erigida pelo autor, como ele próprio confessa: “ensinou-me a virar as coisas do avesso, a fazer o pino grave diante do público e a rir-me ao espelho” (Ferreira, 1965: 170). Este recurso retórico funciona, então, como camuflagem e “modo de distanciamento enquanto estratégia para vencer a inquietação e a angústia, estabelecendo uma máscara protectora” (Morão, 2011: 383). A autorrepresentação do sujeito socorre-se da “doce ironia melancólica” (Ferreira, 1965: 170) para ultrapassar a contrariedade habitante no próprio sujeito e, por isso, transforma-se em “ironia de ternura cínica” (Ferreira, 1965: 159),

expressa através do oxímoro¹⁰. Muitas vezes, o autor apoia-se na autoironia – “denuncia de pecadilhos e deficiências” (Ferreira, 1965: 8) – enquanto recurso que lhe é caro pela audácia que lhe é implícita:

A auto-ironia constantemente vem contrabalançar a tentação narcísica (...) e é neste jeito de compensar o orgulho narcísico, próprio do gênero, com a ambivalência da ironia e com a acidez da auto-punição – que é afinal (...) uma forma de altivez – que o sujeito autobiográfico se singulariza e se distancia dos modelos de gênero. (Rocha, 1992: 210)

A “Madre Salvadora ironia”¹¹ (Ferreira, 1965: 170) funciona, não só como técnica, mas, sobretudo, como refúgio determinante na construção do outro e como véu que inibe ou disfarça a dialéctica ficção/verdade: a figura autoral surge construída e inventada, intencionalmente, sob o disfarce da “personalidade ideal” (Ferreira, 1965: 22) ou “paradigma de invenção ideal” (Ferreira, 1965: 16). A escrita é o esboço de um “eu” que se faz e refaz diante do leitor e, por isso, pode ser entendida “como palco ou espelho deformador” onde o “prestigitador de vozes e máscaras” (Carmo, 2006: 185) se assume como

¹⁰ Relativamente à presença do oxímoro, Carina Infante Carmo destaca: “a invenção lexical do sintagma ‘ironia-de-ternura-cínica’ nomeia, em forma de oxímoro, a constante auto-contradição do discurso, a flutuação sintáctica e tonal desta voz que se revela suficientemente eficaz para temperar e conter o excesso e o desalinho, sem apagar o nervo e a afectividade do testemunho” (2006:184).

¹¹ “Habitudo a escapular-me através desta pluralidade de sombras, raro escarrapachava o meu nome verdadeiro no papel. E quando conveniências irrecusáveis me impeliam a esse sacrifício, recorria então ao amparo da Madre Salvadora, a Ironia, a princípio mera nuvem de recurso que fui depois, aos poucos e poucos, afeiçoando com o suor da minha mão de cronista. A doce Ironia Melancólica que me ensinou a virar as coisas do avesso, a fazer o pino grave diante do público e a rir-me ao espelho, por simulacro de cinismo, antes que os leitores se rissem” (Ferreira, 1977: 170).

outro. A utilização do discurso parentético suporta a ostentação do desdobramento do “eu” e abre caminho à sua alteridade polissémica¹². A alteridade confirma a interdependência da relação eu/outro:

(...) nada nasce apenas a partir de um Eu (empírico ou transcendental), o processo é sempre mais complexo. Nenhum Eu se constitui sem um Outro, a identidade só é compreensível em relação com uma, ou várias, alteridades. (Barrento, 2012: 11)

A demanda da construção da personalidade fere o sujeito da escrita deixando-o “receoso de não corresponder ao sonho de mim mesmo” (Ferreira, 1965: 17). A dialéctica entre hiperconsciência e autoanálise mergulha o sujeito dentro de si próprio e afasta-o de si, inserindo-o no domínio da projecção: “poder projectar no papel a verdade da minha personalidade por inteiro” (Ferreira, 1965: 43). O facto de o sonho surgir várias vezes ao longo da obra mostra-nos que o autor projeta uma imagem idealizada de si mesmo que pode (ou não) coincidir com o rumo da escrita reveladora. Mais do que isso:

(...) o sonho não está confinado a uma disposição sintáctica das imagens mnésicas e muito menos à recorrência do que foi reprimido; é um acontecimento criativo em que é criado, em cada ocasião, um mundo de novo. (Globus, 1987: 57)

¹² “(...) la grande polysémie du terme ‘être’, selon Aristote, permet de revaloriser la signification de l’être en tant qu’acte et puissance, gageant ainsi l’unité analogique de l’agir sur une signification ontologique stable. Mais, précisément, cette réévaluation d’une signification de l’être, trop souvent sacrifiée à l’être-substance, ne peut se faire que sur le fond d’une pluralité plus radicale que toute autre, à savoir celle des significations de l’être (...) Enfin, et surtout, la dialectique du même et de l’autre, réajustée à la mesure de notre herméneutique du soi-même et de son autre, empêchera une ontologie de l’acte et de la puissance de s’enfermer dans la tautologie.” (Ricœur, 1990: 32)

Existe, aliás, um “desajuste” entre o “eu” e a sua projeção: “desgostoso de ser eu. Ressentido. (Desgosto de que, aliás, nunca consegui desembaraçar-me pela vida fora, por mais que tentasse habituar-me a gostar de mim.)” (Ferreira, 1965: 14). O sujeito declara não gostar de si, no entanto, o título da obra indica-nos que ele gosta de falar de si chegando mesmo a desabafar “Que bom estar a falar de mim!” (Ferreira, 1965: 35). O “eu” tem a possibilidade de, através da palavra e da invenção, se reconstruir e ajustar de acordo com o sonho e a projeção de “invenção ideal” e, por esse motivo, ele supera “a fronteira entre o real e o ideal” (Conde, 2001: 22). A imagem projetada é acertada com o castigo dos defeitos que o “eu” encontra na sua face verdadeira, essa sim imutável, ao contrário da que pode alterar e construir através da escrita. O sujeito entrega-se “de olhos fechados às forças inconscientes, confiante em que só elas, em último embate, solucionariam o problema de desajuste entre mim, a Poesia e a Vida” (Ferreira, 1965: 30-31). A importância das “forças inconscientes” é preponderante na abertura do caminho de construção do outro para que se solucione o desajuste:

Sendo o Eu o ponto de confluência de múltiplos papéis, as ficções literárias mostram o ser humano como algo que ele próprio constrói e que entende ser. Para este propósito, há que sair de si próprio, para que se possa ultrapassar as próprias limitações. Daí que possamos descrever a ficcionalidade literária como uma modificação conspícua da consciência que torna acessível aquilo que acontece apenas no sonho. (Iser, 2001: 112)

O desajuste torna-se, confessadamente, duplo: “com o tempo e comigo mesmo” (Ferreira, 1965: 57) e tem como opositor a projeção de um ideal de representação de um sujeito pluriforme no qual o “ente espectacular – o tal meu inimigo em mim” (Ferreira, 1965: 68) está sempre em alerta. A conciliação que constrói a identidade do sujeito

passa pela aliança entre a palavra e a “figura sonhada de poeta” (Ferreira, 1965: 17): “o desejo de ajustar o meu perfil de carne e osso a esse paradigma de invenção ideal foi, pois, o segundo passo importante da minha Aventura” (Ferreira, 1965:16). A “invenção ideal” do sujeito corresponde a uma criação própria que visa colmatar o desajuste existente entre ele e o mundo. A “aventura” começa pela “imagem real de carne e covardia (...) imagem-sonhada-pelos-outros – afinal sonhada contra mim” (Ferreira, 1970: 75-76) e, progressivamente, termina na concretização da “personalidade ideal” (Ferreira, 1965: 22) em forma de “criação e imposição social de Alguém que vivesse poeticamente” (Ferreira, 1965: 24). A “aventura” do sujeito consiste na construção da uma imagem filtrada pela ironia que o torna capaz de se distanciar de si mesmo e, ao mesmo tempo, ser portador de um “superego, espécie de *tertius inter pares* na luta que se desenrola entre os múltiplos rostos do *eu*” (Morão, 2011: 154).

A única possibilidade de coincidência entre as esferas do “eu-real” e do “paradigma de invenção ideal” só pode residir na palavra, ela própria como projeção e portadora da audácia compositiva do “eu”:

E assim – no subconsciente, torno a frisar – se resolveu o meu pequenino destino, graças à ligação destes dois elementos básicos: o gozo lúdico da palavra e o prestígio da figura sonhada de Poeta, a que se juntou um terceiro ímpeto fundamental: a audácia. (Ferreira, 1965: 17)

É a audácia que contribui para a gradação evolutiva do “pequenino destino” do sujeito, posteriormente transformado e construído em pleno com “excepcional (...) coragem” (Ferreira, 1965: 8). Vale a pena convocar a citação de Renan, *Souvenirs d’Enfance*, utilizada pelo autor na dedicatória a Rosalia:

Je termine ici ces souvenirs, en demandant pardon au lecteur de la faute supportable qu'un tel genre fait commettre à chaque ligne. L'amour propre est si habile en ses calculs secrets que, tout en faisant la critique de soi-même, on est suspect de ne pas y aller de franc jeu. Le danger, en pareil cas, est, par une petite rouerie inconscient, d'avouer, avec une humilité sans grand mérite, des défauts légers et tout extérieurs pour s'attribuer par ricochet de grandes qualités. Ah! Le subtil démon que celui de la vanité! (Ferreira, 1965: 8-9)

Esta citação faz parte da composição do cenário no qual se insere uma imagem construída e apoiada na vaidade, recurso estratégico imprescindível quando se escreve recorrendo à memória, mas, ao mesmo tempo, evitando incorrer nas meras "coleções de anedotas e episódios pitorescos" (Ferreira, 1965: 8) típicas do gênero memorialístico:

(...) o perigo inerente à natureza do gênero memorialista e que consiste em não poder fugir à fatalidade de me apresentar aos olhos do mundo como um ser excepcional que condescendesse em vir à praça pública expor e explicar a trajetória do seu talento – merecedor dum tratado pretensioso de 300 páginas! (Ferreira, 1965: 8)

Pelo que ficou exposto até agora, julgamos adequada a expressão "autor, encenador e actor" (Oliveira, 2004: 147) aplicada a José Gomes Ferreira porque, no cenário fundado, tudo assenta no princípio de *inventio* enquanto sustentação de uma poética que eleva e consolida um "eu" consciente de si. A importância da "memória das palavras" na sua construção é, pois, determinante como cedência ao ajuste de uma necessidade latente que consiste em fundir a palavra e a constituição autêntica do "eu", moldando-as até coincidirem "mais ajustadas ao sangue do meu perfil autêntico" (Ferreira, 1965: 77). Através desta resolução se suprime a dificuldade do sujeito autor em

nomear-se a si próprio: “Habitado a escapular-me através desta pluralidade de sombras, raro escarrapachava o meu nome verdadeiro no papel” (Ferreira, 1965: 170).

A designação “criança-mito-símbolo” firma-se no estabelecimento do “nome literário” Gomes Ferreira (Ferreira, 1965: 13, 58). Quando assina “José”¹³ (Ferreira, 1965: 178) dá-se aquilo a que chama de “segundo nascimento” (Ferreira, 1965: 178) e a sua assinatura escrita consoma a identidade literária: “O Poeta passou em José Gomes Ferreira por 3 fases, a da iniciação, a da aprendizagem e da assunção duma personalidade singular e autónoma” (Rocha, 1992: 207).

Neste cenário, a palavra torna-se no “meio primário de afirmação de personalidade” (Ferreira, 1965: 14) que empurra o “eu” físico para a emergência do outro “espectro”: “Às vezes, o espectro que nos acompanha a todos tentava seduzir-me baixinho: basta um empurrão apenas!” (Ferreira, 1965: 31). É à autoanálise que compete determinar o empurrão definitivo do poeta para o exercício da palavra, único meio de ultrapassar o “desajuste”:

(...) coagiu-me, por brando empurrão, a escolher definitivamente a Poesia. Enquanto que, aos poucos e poucos, graças à auto-análise, de que sempre vivi impregnado, ia tomando consciência do desajuste (a que já me referi atrás, de passagem), sem dúvida uma das características fundamentais da minha personalidade. (Que bom estar a falar de mim!) (Ferreira, 1965: 35)

¹³ O nome “corresponde ao modo de ser e de fazer circular o discurso, o que, no quadro da escrita autobiográfica, implica, em acréscimo, a auto-reflexão de um eu que se pretende verdadeiro mas que é construído como atributo da enunciação e como figura na estratégia do texto” (Carmo, 2008: 182).

A palavra enquanto “forma vital de me exprimir” (Ferreira, 1965: 110) oferece-se como possibilidade única de conciliação entre o sujeito e a vida. A linha que tece os dois polos é unificada pela figura do autor através de um sofisticado processo de invenção e, também, de ficcionalização:

Este simultâneo envolvimento na vida e distanciamento dela através de uma ficção que, encenando o envolvimento, produz o distanciamento oferece uma espécie de totalidade intramundana, de outra forma impossível na vida quotidiana. Assim, ao transformar este mesmo envolvimento num espelho de si próprio, a ficcionalização encena o nosso estar no centro dos acontecimentos. (Iser, 2001: 113)

Só através da escrita é possível a comunhão plena do sujeito com a sua projecção; nela pode “gritar a linguagem não dividida do homem-eu-mesmo-de-carne-e-sonho-completo” (Ferreira, 1965: 118). Na escrita, “organicamente por amor dela” (Ferreira, 1965: 31), se corporiza a “projectação total do que sabia de mim e, sobretudo do que não sabia” (Ferreira, 1965: 31) devido à “invenção do mundo” (Ferreira, 1965: 67) que é, também, invenção de si próprio. O sujeito compõe-se como força motriz que (se) manipula e (se) inventa enquanto escreve “Debruçado sobre si mesmo, à margem dos outros, o autor vai-se inventando à medida que vai escrevendo” (Mathias, 2008: 110). Conforme mencionámos, anteriormente, a completude do sujeito só ganha plena força quando se nomeia e afirma “Eu enfim completo” (Ferreira, 1965: 179). Só deste modo pode ganhar existência: a palavra torna-se performativa e concretiza o sujeito. Este gesto de auto-geração é quase bíblico, mas, em detrimento da criação do mundo, o sujeito cria-se a si próprio e nomeia-se, construindo-se a par de um mundo por si criado. Podemos, assim, acrescentar a noção de demiurgo ao “autor, encenador e actor” José Gomes Ferreira, deter-

minado “na grande Aventura de forrar de palavras o mundo” (Ferreira, 1965: 147). O “mundo absorvido pelo Eu” contamina o “Eu projectado no Mundo” (Moisés, 1983: 26) através do mítico gesto de “encher cada palavra de realidade suada” (Ferreira, 1965: 84) ou, no seu inverso, encher cada realidade de palavra suada. A vida e a escrita são inseparáveis enquanto “paradigma de invenção ideal” construído com recurso à “memória das palavras”:

(...) escrevemos para salvar a escrita, para salvar a vida pela escrita, para salvar o nosso pequeno eu (...) ou para salvar o nosso grande eu fazendo-o passar pelo que não é, e então escrevemos para não nos perdemos na pobreza dos dias. (Blanchot, 1984: 196)

Aquilo que lemos em *A memória das palavras ou o gosto de falar de mim* deixa transparecer, a cada página, a capacidade de o autor se “Auto-representar (vir à presença pela mediação da escrita)” (Barrento, 2012: 14). Ele presentifica-se nas suas palavras diante de nós e diante de si próprio, porque nos “papéis” se escreve com “pele humana” (Ferreira, 1965: 229) correspondendo ao almejado “paradigma de invenção ideal”.

REFERÊNCIAS

- Assumpção, Juliana Gama de Brito (2024). “Autobiografia e autoficção: instrumentos teórico-metodológicos para o estudo das narrativas do eu”. *Palimpsesto*, n.º 44: 389-404.
- Barrento, João (2012). “Identidade e literatura: o eu, o outro, o há”. *Diacrítica: revista do Centro de Estudos Humanísticos*, n.º 26/3: 9-40.
- Blanchot, Maurice (1984). *O Livro por vir*. Trad. de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d’Água.
- Carmo, Carina Infante do (2006). *A militância melancólica ou a figura de autor em José Gomes Ferreira*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Algarve.

- (2008). “José Gomes Ferreira”, in Fernando Cabral Martins (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português* (pp. 278-280). Lisboa: Caminho.
- Conde, Idalina (2001). “Duplo écran na condição artística”, in Helena Carvalho Buescu e João Ferreira Duarte (Orgs.). *Narrativas da modernidade: a construção do outro* (pp. 9-31). Lisboa: Colibri.
- Ferreira, José Gomes (1970). *Imitação dos dias: diário inventado*. Lisboa: Portugália.
- (1965). *A Memória das palavras ou o gosto de falar de mim*. Lisboa: Portugália.
- (1969). *Tempo escandinavo*. Lisboa: Portugália.
- (1976). *O irreal quotidiano: histórias e invenções*. Lisboa: Diabril.
- (1977). *Poeta militante: viagem do século XX em mim*. 1º vol. Lisboa: Moraes.
- Globus, Gordon G. (1987). *Dream Life, Wake Life: the human condition through dreams*. Albany: State University of New York Press.
- Iser, Wolfgang (2001). “A ficcionalização como dimensão antropológica da literatura”, in Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (Orgs.). *Floresta encantada – novos caminhos da literatura comparada* (pp. 101-120). Porto: Dom Quixote.
- Lausberg, Heinrich (2004). *Elementos de Retórica Literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. 5.ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lejeune, Philippe (2008). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Mathias, Marcello Duarte (2008). “Escrever a vida – Notas”, in Paula Morão e Carina Infante do Carmo (Eds.). *Escrever a vida verdade e ficção* (pp. 107-114). Porto: Campo das Letras/ Centro de Estudos Comparatistas Universidade de Lisboa.
- Moisés, Carlos Felipe (1983). *Poética da rebeldia: a trajectória militante de José Gomes Ferreira*. Lisboa: Moraes Editores.

- Morão, Paula (2011). *O Secreto e o real: ensaios sobre literatura portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- Oliveira, Carlos de (2004). *O Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pires, José Cardoso (2005). “De lembrança em lembrança (José Gomes Ferreira)”, in José Cardoso Pires. *Dispersos 1: Literatura* (pp. 165-171). Lisboa: Dom Quixote.
- (1977). “Discurso entre irmãos”, in José Cardoso Pires. *E agora, José?* (pp. 27-33). Lisboa: Moraes.
- Ricœur, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- Rocha, Clara (1992). “A memória das palavras de José Gomes Ferreira”, in Clara Crabbé Rocha (Ed.). *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal* (pp. 206-210). Coimbra: Almedina.

ARMADILHAS DA MEMÓRIA: QUANDO O EU É UM OUTRO EM *CONTRA MIM* DE VALTER HUGO MÃE

IN THE TRAPS OF MEMORY: WHEN THE SELF IS AN OTHER
IN VALTER HUGO MÃE'S *CONTRA MIM* (2020)

Carlos M. Alves Machado

Centro de Literatura Portuguesa

carlos.machado.prof@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1308-9556>

ABSTRACT

This article, analysing *Contra Mim* (2020), an autobiographical work by Valter Hugo Mãe, aims to question the assumptions of autobiography as a literary genre, located on the vertiginous threshold between fiction and non-fiction.

In fact, in a first stage, we will try to see to what extent this particular work comes close to the canonical register of what an autobiography is supposed to be (assuming an allegedly strong guarantee of truth, promoting an entry into the intimate spaces of the (auto)biographee and, in the cases of writer's lives, helping to understand his work as an author of fiction).

After that, we will see how a metaleptic game is established, presenting the author/writer as an Other, according to the complex characteristics of the autobiographical genre, namely: its complex and difficult objectivity (which can compromise its foundations of truth); the constraints of translating the totality of an existence, which gives rise to the selection of episodes considered exemplary, obscuring others that are perhaps equally or more important; the construction of a non-fictional account, which can be read in comparison with the other works of this same writer.

In conclusion, *Contra Mim* will demonstrate how autobiography can only be written against itself, explaining its paradoxical title.

Keywords: Valter Hugo Mãe, autobiography, narrative, author, objectivity

RESUMO

O presente artigo, a partir da análise de *Contra Mim* (2020), obra de cariz autobiográfico de Valter Hugo Mãe, pretende questionar os pressupostos deste subgénero literário, situado nos limites vertiginosos entre ficção e não-ficção.

Com efeito, numa primeira etapa, procurar-se-á ver em que medida esta obra particular se aproxima do registo canónico daquilo que é uma autobiografia (que assume uma alegadamente forte garantia de verdade, promove uma entrada nos espaços de intimidade do (auto)biografado e, no caso da vida de escritores, ajudará eventualmente a compreender a obra ficcional do seu autor).

Posteriormente, ver-se-á de que forma se estabelece um jogo metaléptico, de apresentação do autor/escritor como um Outro, em função das características complexas do género autobiográfico, nomeadamente: a sua complexa e difícil objetividade (que pode comprometer os seus fundamentos de verdade); os constrangimentos associados à tradução da totalidade de uma existência, que dá origem à seleção de episódios considerados exemplares, obnubilando outros porventura tão ou mais importantes; a construção de um relato não-ficcional, que não deixa de ser lido por comparação com as restantes obras desse mesmo escritor.

Em conclusão, *Contra Mim* demonstrará como a autobiografia só pode ser escrita contra si mesma.

Palavras-chave: Valter Hugo Mãe, autobiografia, narrativa, autor, objetividade

The subject of autobiography produces more questions than answers, more doubts by far (even of its existence) than certainties.

James Olney

INTRODUÇÃO

A autobiografia, enquanto género textual, levanta por vezes problemas insolúveis, cuja solução implica uma atenção muito particular. De facto, na análise deste tipo de texto, frequentemente a atenção incide de forma quase exclusiva sobre

the most seemingly intractable conventions of the genre: the presence of a named, identifiable first-person narrator; the correspondence of actual people, places, and events with those narrated; the bright line between memory and invention; the sufficiency of a single text to capture a life story; and the narrative form itself. (Gilmore, 2023: xi-xii)

Nessa medida, considerando-se a autobiografia como relevando do domínio da não-ficção, a análise do texto debruça-se quase exclusivamente sobre a sua correspondência com a verdade dos factos e com a possível falsificação dos acontecimentos e/ou da personagem (autor)retratada. No entanto, esta abordagem simplista obnubila alguns dos problemas em jogo na apresentação de si por si mesmo que a autobiografia encena. A partir da leitura de *Contra Mim* (2020) de Valter Hugo Mãe, procurar-se-á abordar criticamente alguns destes problemas, demonstrando ao mesmo tempo a produtividade heurística que a sua abordagem acarreta.

O SUCESSO DA AUTOBIOGRAFIA

O mercado editorial encontra-se, atualmente, repleto de autobiografias, cujos autores provêm dos mais variados domínios de atividade. Políticos, dirigentes desportivos, atletas de alta competição, sobreviventes de doenças graves, escritores, etc. procuram, com as suas obras, dar a conhecer os constrangimentos e sucessos das suas existências, apontando para a razão de ser deste género textual: a apresentação de um percurso singular e, frequentemente, exemplar, a partir de uma existência que poderia ter sido banal e comum. Nessa medida,

The appearance of autobiography implies a new spiritual revolution: the artist and the model coincide, the historian tackles himself as object. That is to say, he considers himself a great person, worthy of men's

remembrance even though in fact he is only a more or less obscure intellectual. (Gusdorf, 1980: 31)

O facto de o autor da autobiografia se considerar digno de lembrança radica na singularidade de um percurso existencial cujo rumo importa descrever, visto que

It is the internal transformation of the individual – and the exemplary character of this transformation – that furnishes a subject for a narrative discourse in which “I” is both subject and object” (Starobinski, 1980: 78).

A excecionalidade da existência funda a razão de ser da construção autobiográfica. No caso que nos interessa, a autobiografia de um escritor

exercises something very like a fatal attraction for nearly all men and women who would call themselves “writers.” The daring venture of writing their own lives directly as well as indirectly seems to have an overwhelming appeal for all such. (Olney, 1980: 4)

A autobiografia pode ser posta ao serviço da construção da função-autor (Foucault, 1992), servindo-se os escritores das mesmas como mais uma das formas de exposição pública, jogando com a ambivalência constitutiva deste género: com efeito, sendo não-ficção, apresenta o espaço privado de forma mitigada e controlada, seleccionando-se os factos que se queira transportar do domínio privado para o público, gerando formas de cumplicidade com o público-leitor. No caso português, os exemplos deste processo são múltiplos, graças à publicação de livros de memórias (mesmo que por interposta pessoa, como sucede com *Cartas da Guerra – D’Este Viver Aqui Neste Papel*

Descripto, de António Lobo Antunes) e de volumes de diários (Miguel Torga e José Saramago serão os exemplos mais paradigmáticos).

Os textos de cariz autobiográfico (memórias, diários, cartas entram neste grupo, para além das obras publicadas como autobiografias, propriamente ditas) concedem ao leitor a ilusão de penetrar na oficina do escritor. Assim, cria-se a ideia de que se captou na sua plenitude a singularidade da existência do autor, que assegurará metonimicamente a excecionalidade da sua obra, pela entrada *voyeurista* do leitor nos seus espaços de intimidade. Nessa visita guiada, promovida pelo escritor através da autobiografia, realça-se a cisão entre figura pública e entidade privada e jogar-se-á o jogo metaléptico de mostrar um debaixo do outro e vice-versa, sobretudo a partir do momento em que uma figura reconhecida e pública, com intervenção regular no espaço mediático (na televisão, na imprensa dita tradicional e nas redes sociais), se dá a conhecer como um outro (assumindo o princípio de Rimbaud, que defende que “je est un autre”), apresentando frequentemente a sua reconstrução identitária como ficção genealógica que determina, explica e ilustra o seu percurso de escritor.

Deste modo, a (re)construção identitária empreendida pela escrita de um livro autobiográfico constitui um processo que transforma o sujeito num objeto de atenção de si e para si mesmo e, simultaneamente, opera a migração de uma personagem de uma narrativa *malgré tout* ficcional (o sujeito, enquanto unidade e indivíduo, isto é, etimologicamente, aquele que é uno e indivisível) numa outra personagem metaficcional que só tem sentido no ato de se dar a conhecer ao outro (o leitor, perante o qual ele se apresenta como objeto de atenção), recordando que “a própria linguagem é o processo pelo qual a experiência privada se faz pública” (Ricoeur, 2009: 34).

No caso de Valter Hugo Mãe, o processo da sua constituição como figura pública ocorre de uma forma particularmente visível e evidente na sua intervenção regular na imprensa escrita (no *Jornal de*

Notícias e no *Jornal de Letras, Artes & Ideias*), na televisão (nomeadamente, no *Porto Canal*, onde teve um programa de entrevistas), nas redes sociais (no *Instagram*, por exemplo, tem mais de 130 000 seguidores e mais de 5000 publicações) e na sua presença regular em certames e festivais literários.

Contudo, apesar de toda esta visibilidade mediática, Valter Hugo Mãe soube sempre preservar a sua margem de privacidade e de intimidade, nunca procurando a publicação de textos memorialísticos, de cartas, de diários ou de autobiografias, até 2020, ano de publicação de *Contra Mim*, coincidente com o tempo da vivência da experiência-limite de uma pandemia à escala global.

O projeto de publicar não foi um processo fácil de realizar, pois, como o próprio autor afirma,

Passei cerca de quinze anos a anotar estes textos sem muito destino, abeirando-me de cada um lentamente como quem regressava a uma casa. Não podia fazê-lo sem lidar com o medo e com a esperança. Escrever sobre mim, depois de afirmar claramente que a minha vida não daria um livro, era afinal tão irresistível quanto necessário para cumprir a tarefa de me rever e ajustar. Não para garantir que melhoraria, à promessa de menino ou à comoção repetida, mas para chegar mais próximo de me suportar e, essencialmente, suportar a contingente distância a que estão os outros e a incapacidade de nos comunicarmos e entendermos. (Mãe, 2020: 275)

A decisão de publicar alguns textos, cuja publicação avulsa ocorreria em jornais e revistas, num volume singular prendeu-se com a experiência do confinamento e com os sérios constrangimentos que puseram à prova todas as nossas resistências e interrogaram todas as nossas formas de ser. No fundo, a publicação do livro resultou da recolha de textos diacronicamente distantes e a sua integração num volume único, que lhes desse forma e consistência, não esteve isenta

de problemas. Valter Hugo Mãe confessa ter sido necessário proceder a modificações nas versões originais de cada texto:

Hoje, ao coligir estes textos que começaram por ser severamente dispersos, por vezes repetindo episódios para algum enquadramento de plateias diferentes, procurei regular certa temperatura para que não pareçam esboços de livros distintos. A minha intenção é a de os deixar enxutos de modo a serem lidos com a mesma lógica com que se leria um certo romance. Todas as vidas, afinal, são imitação de um romance. Imitam um livro. (Mãe, 2020: 279)

No fundo, o livro é a narrativa de uma parte fundamental da vida: a infância do autor. Discurso e vida fundem-se, representação e realidade tornam-se um. De facto, mais do que a mera descrição ou relato de factos ou episódios da vida do autor – os locais onde morou, nomeadamente Penafiel, Guimarães e Póvoa de Varzim; as sempre problemáticas relações familiares, mais notórias no que diz respeito aos elementos da família paterna; os episódios traumáticos, como a morte do irmão desconhecido; a descoberta dos prazeres da sexualidade; etc. –, esta biografia revela a descoberta mágica do poder das palavras, ao longo da sua infância, e o relato epifânico da descoberta da vocação do escritor e da função da literatura e da poesia. Por outras palavras, através da infância do autor, com uma imersão na sua vida privada, descobre-se paradoxalmente a figura pública do escritor que ainda virá a aparecer.

O AUTOR, CARNE DE DEUS, ENTRE A ESPERANÇA DA SANTI-
DADE E A BONDADE DOS AFETOS

A obra *Contra Mim* constitui um caso *sui generis* de metalepse, pois permite a transposição da figura pública Valter Hugo Mãe na figura privada da criança que o mesmo foi, ao mesmo tempo que explica o

mistério genesíaco da sua transformação em escritor, revelando o seu encantamento precoce pelo poder mágico das palavras, dos poemas e dos livros, na sua constituição como pessoa adulta (que, paradoxalmente, assume afastar-se daquele que ele próprio foi).

Desde criança, confrontado com problemas de saúde que faziam com que a personagem Valter Hugo Mãe fosse vista como frágil e débil, a questão da sua sobrevivência colocou-se de forma premente. Esta situação agravou-se com a existência do trauma associado à morte precoce do irmão Casimiro (que nos recorda, de alguma forma, o caso das personagens do romance *Desumanização* (2013), em que a mesma situação se apresenta). A escrita como modo de resistência e de sobrevivência, de luta contra a morte e a favor da sua perenidade, é assumida na própria obra:

Julgo que por ficar alerta, maturar a hipótese de morrer como o meu irmão ou ser levado, colocado à míngua sem saber ou poder voltar aos cuidados da família, acabei por atentar nas palavras para sobreviver (Mãe, 2020: 48).

Essa mesma ideia surge na parte final da obra:

No lugar do que não havia, não chegava, não se explicava, era insuportável silêncio, coloquei sempre uma palavra. Ainda hoje o faço. Não é jeito de mentir. É jeito de acreditar por um viés diferente. Um que me justifica sobreviver e, já sem surpresa, gostar muito de sobreviver. (Mãe, 2020: 280)

O processo de colecionar palavras fascinou a personagem, ao ponto de ver nelas o seu futuro: “A certeza de que as palavras respondiam à minha natureza estava há muito definida. As palavras haveriam de ser o alimento e a saúde, haveriam de ser o futuro.” (Mãe, 2020: 185)

As palavras passam a ser vistas como sagradas, dando sentido ao mundo e ao vazio das suas evidências factuais: “Talvez as palavras me fossem a nitidez necessária ao pensamento, tão insuficientes se deixavam as evidências” (Mãe, 2020: 273). O discurso é inequívoco relativamente à importância da teoria sobre a *praxis*, do pensamento sobre a ação, da reflexão e do ganho de consciência de si sobre a própria existência. A revelação do poder das palavras surgiu a par da descoberta de si, pois “subjectivity was considered the result of a discursive or narrative praxis; it was something that could only be acquired by participating in a linguistic community” (Zahavi, 2014: 10). Através da palavra, o escritor cria a sua imagem de si e estabelece a sua relação com os outros.

Além disso, as palavras seriam o meio de o sujeito se revelar, de proceder àquilo a que Vergílio Ferreira chamaria a aparição de si a si mesmo e o fundamento da intersubjetividade ou, por outras palavras, o meio de o sujeito se revelar a si mesmo, dando-se a conhecer em simultâneo, nem que por diálogos ficcionais e interiores com universos paralelos, isto é, com o mundo dos mortos ou de forças superiores, celestiais e divinas:

Antes de saber o que seria Literatura, eu julgava todas as coisas escritas como sagradas ou capazes de certo milagre, ou seja, prestando atenção e cuidando. Comecei a anotar versos nas minhas coleções de palavras, observações bizarras que precisava de entender, como se de dentro das próprias palavras nascessem mistérios e outras realidades. Eram a minha forma de inventar a Bíblia e de cuidar de uma voz que pudesse ser decente para levar às pessoas perfeitas do Paraíso. Creio que comecei a escrever sobretudo para me comunicar com os mortos, que detinham a propriedade sobre meu irmão Casimiro, tendo em conta que Deus estaria no mundo dos mortos, o que genuinamente nos devia ocupar. O que habitaríamos numa eternidade segundo a virtude de que fôssemos capazes. (Mãe, 2020: 96)

As palavras, “sagradas ou capazes de certo milagre”, seriam o instrumento da epifania, da revelação do mundo e do sujeito nele, num universo textofânico em que a Literatura assumiria uma função primordial e demiúrgica:

O mundo era inteiro dentro da arte. Como dentro do poema. E dele haveríamos de emanar, de verdade. Quando faltássemos, quando nos impedissem de existir ou de simplesmente chegar, aberto o poema diria sobre nós e nós estaríamos ali, novamente, em reunião e em força. (Mãe, 2020: 189)

Assim, a conclusão lógica é a de que “Deus é um livro” (Mãe, 2020: 89), o poema é “um modo de esperança” (Mãe, 2020: 58) e a de que a própria sobrevivência da sociedade depende das palavras, pois os afetos só existem através delas, como o autor confessa: “Concluí mais tarde que as palavras eram-me fundamentais para a existência do afecto” (Mãe, 2020: 60). O escritor assume-se, assim, de forma herética, como demiurgo, capaz de dar novos mundos de sentido ao mundo das evidências, como carne de Deus:

Pensava, quando relia minhas frases sem correção, sem utilidade para serem límpidas ou rigorosas, que estava a olhar para Deus. De ter começado por ser um livro, levantou nas palavras. (...) Deus poderia abundar por toda a parte. As palavras eram seu magnífico fantasma passando. Então, qualquer um de nós se faria a sua carne. Qualquer um de nós seria a carne de Deus. (Mãe, 2020: 97)

O AUTOR, ENREDADO NA VERDADE DA MENTIRA

Como se viu, a vocação de escritor terá aparecido na vida da personagem desde muito cedo. Essa vocação terá sido determinada por um imperativo ético:

Naquela altura, secretamente, sempre grato por assistir mais do que existir, eu acalentava o desejo de ganhar verdadeiramente vocação. Haveria de maturar para uma utilidade. Eu haveria de ser capaz de ajudar os que sofriam. Pouco ou muito, mudaria o mundo. (Mãe, 2020: 170)

Mudar o mundo significa melhorá-lo, dar um contributo pessoal para a melhoria do todo social, pois, como diz o autor: “Nunca estarei absolutamente derrotado na convicção de que existir é um convite à ternura, ao cuidado, ao outro.” (Mãe, 2020: 276)

Neste ponto, Valter Hugo Mãe subscreve a crença no poder emancipatório da criação artística, vista como meio privilegiado de construção de uma sociedade melhor, mais justa e mais humana, nem que para isso se enverede pela verdade da mentira, ou seja, pela criação de mundos ficcionais, fantásticos e maravilhosos, capazes de fazer o sujeito escapar ao “pouco da vida” (Mãe, 2020: 266), magnificando-o, pois a arte vai “ao encontro da insuficiência” (Mãe, 2020: 244): “Melhoramos o mundo a conversar de mentira, não tenho dúvida alguma. Para isso servem todos os livros, e nenhum livro se faz sem essa rendição à maravilha em detrimento da verdade.” (Mãe, 2020: 62)

A partir deste momento, a autobiografia deixa de se debruçar somente sobre a génese do sujeito enquanto escritor, para passar a explicar a sua conceção de literatura, a função que a mesma deve desempenhar e quais os heróis que devem povoá-la. Todos estes temas estão interligados, surgindo naturalmente na narrativa e na vida, como se o próprio escritor fosse um mero observador da sua existência a desenrolar-se, assumindo-se esta como meramente contemplativa:

Creio que essa foi a característica mais importante de como cresci e de como me tornei escritor. Eu nunca sonhei sê-lo, eu escrevia e maravilhava-me com a simples efabulação dos sonhos dos outros, escritores

incluídos. Não cresci para ser, cresci para saber que alguém seria. E isso nunca me retirou felicidade. Deu-me até uma infinita paciência. (Mãe, 2020: 95)

Em todo o caso, o facto de se conceber a vida como mais contemplativa do que propriamente ativa não é um fator que limite o poder do escritor, enquanto agente de mudança. Com efeito, a mudança pode ser promovida ao nível das ideias, alertando, por exemplo, para a desigualdade que as mulheres são obrigadas a enfrentar – que é o tema maior do romance *O Remorso de Baltaçar Serapião* (2015):

Muito pequeno, eu talvez intuisse que o futuro das moças passava rente ao abismo. O dos rapazes abrigava-se melhor do lado de dentro dos caminhos. Sem o poder entender por inteiro, sem explicar, à época, eu rebelava-me com a normalidade de as mulheres serem secundarizadas. (Mãe, 2020:179)

Esta preocupação é coerente com uma original configuração das personagens dos romances de Valter Hugo Mãe, que devem ser, nas suas palavras, “os improváveis que se levantam humanos contra toda a pressão” (Mãe, 2020: 266), como o mesmo intui, em criança, num momento de fascínio pel’ *O Grande ditador* de Charlie Chaplin, que “não parecia nada um ditador. Parecia um poeta. Ou um súbito candeeiro aceso nas palavras” (Mãe, 2020).

Assim, a função do escritor e da sua obra obedece ao princípio fundamental de tentar mudar o mundo, transformando-o em algo melhor, daí que se perceba a confissão do escritor quando afirma que tentou “salvar o mundo pela ponderação da bondade.” (Mãe, 2020: 233)

O AUTOR ENQUANTO FICÇÃO DE SI MESMO

Como vimos, o processo criativo dá origem à criatura e ao próprio criador, que vê na sua autobiografia um romance, pois “todas as

vidas são, afinal, imitação de um romance” (Mãe, 2020: 279). Neste caso concreto, Valter Hugo Mãe cria o romance de si como um outro, como uma ficção, assumindo que esta personagem aqui exposta resulta de um processo mnemónico: “Recordo esta criança como alguém que me morreu.” (Mãe, 2020: 276)

Neste ponto, esta autobiografia é forçada a mudar de estatuto. Se a obra não se debruça sobre a vida do autor, mas, sim, sobre outro (que foi, mas já não é ele), o prefixo ‘auto’ de “autobiografia” deixa de ter sentido e a obra afirma-se, então, como uma biografia. A presença do sujeito como objeto da sua obra não tem mais lugar. O escritor baralha as coordenadas de leitura da obra, conduzindo os leitores a um logro. Estes esperavam entrar nos territórios da intimidade do autor e, de repente, descobrem-se a acompanhar alguém que já nada tem a ver com a figura que reclama a autoria do texto. Este logro constitui uma estratégia narrativa para manter a cisão entre sujeito e objeto, que a autobiografia tradicionalmente esbate, obrigando o leitor a recordar que os mecanismos de leitura mobilizados nunca poderão ser ingénuos e simples.

O leitor atento de uma autobiografia situa-se sempre na posição incómoda e instável de se deixar levar por uma crença firme na verdade do discurso (partindo do pressuposto de que não há ninguém melhor para debelar uma identidade do que o próprio sujeito debelado), ao mesmo tempo que se vê forçado a adotar um princípio de suspeição radical (o enviesamento imposto pela subjetividade da narrativa implica uma desconfiança grande relativamente à possibilidade de processos de falsificação de factos, datas, motivações e personalidades). Com a adoção deste princípio de suspeição, o leitor atento evita o pressuposto ingénuo de que

that there was nothing problematical about the autos, no agonizing questions of identity, self-definition, self-existence, or self-deception

– at least none the reader need attend to – and therefore the fact that the individual was himself narrating the story of himself had no troubling philosophical, psychological, literary, or historical implications. In other words, the *autos* was taken to be perfectly neutral and adding it to “biography” changed nothing. (Olney, 1980: 20)

Esta duplicação do sujeito, que se dá a conhecer como a criança “que me morreu” (Mãe, 2020: 276) e como o autor do discurso, contribui, portanto, para a consolidação da crença do leitor na verdade da narrativa, aparentemente mais objetiva, porque surge como autobiografia disfarçada de biografia, explorando ao limite a cisão do sujeito face ao objeto, pois este surge como um outro completamente distinto. Uma estratégia recorrente nas autobiografias – “that is, to embrace anonymity as a condition of self-knowing” (Gilmore, 2023: xvi) – é aqui preterida, em favor de uma abordagem radical: a transformação do sujeito em figura anônima, distante de si, como duplicação ao espelho de uma figura que não se confunde com a imagem refletida, dá lugar ao aniquilamento do sujeito, podendo escrever-se inclusivamente contra si mesmo, como o título da obra perplexamente anuncia desde o seu título.

A autobiografia de uma vida terminada reconfigura por completo a identidade do sujeito, pois “by its very nature, the self is (like the autobiography that records and creates it) open-ended and incomplete: it is always in process or, more precisely, is itself a process” (Olney, 1980: 25). Neste caso concreto, não se enfrentando “a reified notion of selfhood” (Zahavi, 2014: 3), o leitor não deixa de se defrontar com uma imagem cristalizada do biografado, cujo processo de transformação existencial deixou de ocorrer. A verdade do ser parece, portanto, alcançável.

No entanto, esta representação de si na obra *Contra Mim* é a duplicação imperfeita de um original que não existe ou, provavelmente,

poderá nunca ter existido, tal como sucedeu quando Valter Hugo Mãe se viu a si mesmo na foto da escola:

Entendi, naquele instante que eu haveria de aparecer como um menino em paz, cheio de brinquedos ricos. Isso apenas, a construção de uma imagem ficcionando outra criança que não eu, era importante. Era igual ao que fazia nas palavras, aquilo que se chamava poema. Em movimento, as palavras diziam outras coisas. O meu corpo, na fotografia, era um movimento. Dizia outra coisa. Uma que poderia ser esperança. Algo melhor do que o habitual. (Mãe, 2020: 182)

Percebe-se, por conseguinte, que a representação autobiográfica (tal como a fotografia, apesar da sua aspiração à duplicação mimética da verdade do objeto) é a “construção de uma imagem ficcionando outra criança que não eu” (Mãe, 2020: 182). Neste processo, a autobiografia transforma-se num jogo de espelhos que multiplica infinitamente a realidade e, nesse mesmo impulso, cria imagens deturpadas dos originais perdidos. Por outras palavras,

the text takes on a life of its own, and the self that was not really in existence in the beginning is in the end merely a matter of text and has nothing whatever to do with an authorizing author. The self, then, is a fiction and so is the life, and behind the text of an autobiography lies the text of an “autobiography”: all that is left are characters on a page, and they too can be “deconstructed” to demonstrate the shadowiness of even their existence. (Olney, 1980: 22)

No entanto, apesar do reconhecimento da falibilidade da tentativa de reprodução de si mesmo, não é possível deixar de querer ver a sua imagem ao espelho, como Medusa e como Narciso, num misto de horror e de fascínio, face à passagem do tempo que tudo muda,

apesar de pretensamente petrificado na memória. Tornar-se adulto foi ser “contra a criança que me morreu” (Mãe, 2020: 276), mas é também, paradoxalmente, a possibilidade de (re)escrever aquele que já existiu, fazendo-se renascer das cinzas:

Se não havia modo de crescer para ser um bom homem, coisa que agora entendia muito bem, haveria por todas as forças de conservar a memória de ter sido bom menino um dia. Com os meus poemas, palavras pueris que se mexiam lentamente entre outras. Outras palavras mais terríveis, nem por isso inimigas. Contra mim seriam se não as pudesse escrever. (Mãe, 2020: 266)

A ambivalência reina no que diz respeito à vontade de reabilitar o passado, dominada pela saudade que é, também ela, a razão de ser da própria (re)construção autobiográfica:

A saudade não é imediatamente essa vontade de regresso. Esta saudade é sobretudo a oportunidade de filtrar, perante outra coragem, o que nos define, o que nos domina e aquilo que passamos a dominar. Esta saudade é bravura e serve inteira para apaziguar o presente e magnificar o futuro. Julgo que por este motivo me abeirei destes textos, publicando-os ou expondo-os em eventos como se paulatinamente corrigisse o quanto queria de mim mesmo. (Mãe, 2020: 276-277)

A AUTOBIOGRAFIA COMO METAFICÇÃO

Valter Hugo Mãe constrói originalmente uma autobiografia que se debruça sobre um sujeito que já não existe (a “criança que me morreu”) e, inclusivamente, contra ele, pondo em causa as coordenadas e a matriz daquilo que é visto tradicionalmente como um discurso autobiográfico, isto é, uma narrativa de pretensões miméticas, realistas e factuais. Perde-se, neste processo, a margem de suspeição que o leitor reivindica na exegese do discurso autobiográfico, que se

prende, sobretudo, com a parcela de subjetividade do autor que pode eventualmente adulterar os factos e a imagem de si mesmo.

Valter Hugo Mãe apresenta-se a si mesmo discursivamente num processo que Paul de Man chamaria de tradução, quando afirma:

toda a tradução é totalmente fragmentada em relação ao original. A tradução é o fragmento de um fragmento, está a quebrar o fragmento – de forma que o vaso continua a quebrar-se, constantemente – e nunca o reconstitui; em primeiro lugar não havia um vaso, ou não temos conhecimento deste vaso, ou não temos consciência dele, não temos acesso a ele, portanto, para todos os efeitos, nunca houve um vaso. (...) O sentido é sempre deslocado em relação ao sentido que planeava idealmente – esse sentido nunca é alcançado. (Man, 1989: 121)

A tradução de si, como explicação e revisão, através do discurso, ocorre forçada pela ambivalência da saudade. Esta, apresentada como fundamento da autobiografia, é definida como a “oportunidade de filtrar [...] o que nos define” (Mãe, 2020: 276) e é correlata de uma consciência metalinguística que não perfilha a ingenuidade da crença no poder duplicador do discurso. Pelo contrário,

A linguagem já não aparece como uma mediação entre as mentes e as coisas. Constitui um mundo próprio, dentro do qual cada elemento se refere apenas a outros elementos do mesmo sistema, graças à ação recíproca das oposições e diferenças constitutivas do sistema. Numa palavra, a linguagem já não é tratada como uma «forma de vida», como Wittgenstein a chamaria, mas como o sistema auto-suficiente de relações internas. (Ricoeur, 2009: 18)

Assim, o movimento do escritor pode fracassar, como o próprio admite: “Eu, ao contrário, crescia para procurar um sentido. Arris-

cava nunca obter resposta alguma” (Mãe, 2020: 77). Nessa medida, os textos podem ser “animais em permanente fuga, sem dono” (Mãe, 2020: 94). No entanto, nesse esforço de procura de um sentido, através da construção textual, a autobiografia não deixa de cumprir a sua missão, visto que “autobiography offers an opportunity for self-transformation” (Gilmore, 2023: 11).

Contra Mim revela-nos que a génese da vocação de escritor de Valter Hugo Mãe decorre desta sua descoberta do poder encantatório e maravilhoso das palavras, que dispensam, portanto, um compromisso com a verdade. Esta descoberta precoce é fundamental e é simultânea com a descoberta de si para si mesmo:

Não sabia nada sobre a importância dos livros. Para mim, não se tornou claro que aquilo que escrevera a vida inteira era da família dos livros. Não estabeleci qualquer relação. Meus poemas e minhas histórias não tinham vocação para edição. Eram conversas com minha própria personalidade e não se motivavam senão pelas emoções inexplicadas. Estavam como acontecimentos da solidão e do bulício pessoal. (Mãe, 2020: 213)

Contudo, a descoberta de si para si mesmo, através da linguagem, é também a descoberta de que o sujeito é um ser para o outro e com o outro, dominado pela “bondade dos afectos”, mas também pela linguagem que os revela. Assim, o texto deixa de ter preocupações com aquilo que a linguística saussureana chamaria de referente externo, centrando-se em si mesmo, o que implica uma nova função para o discurso:

La fonction du récit n’est pas de “représenter”, elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d’ordre mimétique. [...] “ce qui se passe” dans le récit n’est, du

point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien ; “ce qui arrive”, c’est le langage tout seul, l’aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d’être fêlée. (Barthes, 1966: 26-27)

O domínio da linguagem passa a ser uma riqueza que o jovem moço, ainda não escritor, procuraria a todo o custo, independentemente dos sacrifícios que isso acarretaria:

Aceitei ir à escola porque aceitei ser torturado em troca da ciência deslumbrante de aprender a guardar a fortuna das palavras. O dinheiro que caía da boca das pessoas. Quando entrei na sala de aula, convicto de que me bateriam e sangrariam, eu tinha esse segredo fulminante. Haveria de fazer dos meus cadernos os lugares mais extensos do mundo. (Mãe, 2020: 51)

Quando os cadernos e o texto escrito se tornam “os lugares mais extensos do mundo” (Mãe, 2020: 51), o autor reconhece que estes escapam ao seu controlo e domínio, abdicando da posição central que a filosofia clássica atribuía ao sujeito racional. A própria noção de texto é alterada, pois

a noção de um texto que conta uma (ou a) verdade, tal como é apreendida por um sujeito individual (o autor), cujo conhecimento é a origem do significado único e autoritário do texto, não é apenas insustentável, mas rigorosamente impensável, porque já não existe a estrutura que a sustentava, uma estrutura de pressupostos e discursos, modos de pensar e de falar. (Belsey, 1982: 13)

A partir deste momento, tudo é encantamento e magia da linguagem ou, por outras palavras,

Tudo é pura abstração. Uma abstração que a filosofia conseguiu corrigir pouco a pouco: sem renegar o indivíduo como princípio e razão do conhecimento teórico e prático, a filosofia já não o concebe como esse ser sobredotado que contém em si próprio a chave e o poder para se transformar e transformar o universo, se a vontade lhe não falhasse. O indivíduo é hoje, basicamente, um ser que fala, tão ambivalente nas suas manifestações como na sua forma de as exprimir. A linguagem mediatiza tudo: o conhecimento e a relação com o outro, o autoconhecimento e a relação consigo próprio. (...) A verdade reside apenas no acordo. E dependemos absolutamente da linguagem: uma linguagem herdada de outros, substrato de outras culturas e outros tempos. O indivíduo não ignora os seus limites, sabe que a sua razão não é monológica, mas dialógica, que sozinho não irá a lado nenhum (Camps, 1993: 23-24).

CONCLUSÃO

Face ao exposto, conclui-se que Valter Hugo Mãe, como figura pública, com visibilidade mediática, neste jogo de metalepse em que se dá a conhecer como um outro, não sairá do território do espaço público, porque a originalidade desta autobiografia reside em mostrar revelando pouco, refugiando-se num outro que já não existe e centrando-se na própria linguagem que se dá a conhecer a si mesma e aos artifícios da sua composição, num jogo dialético que Paul Ricoeur chama de evento e de significação:

A minha experiência não pode tornar-se directamente a vossa experiência. Um acontecimento que pertence a uma corrente de consciência não pode transferir-se como tal para outra corrente de consciência. E, no entanto, algo passa de mim para vocês, algo se transfere de uma esfera de vida para outra. Este algo não é a experiência vivida, mas a sua significação. Eis o milagre. A experiência vivida, como vivida, permanece privada, mas o seu sentido, a sua significação, torna-se pública. A comu-

nicação é, deste modo, a superação da radical não comunicabilidade da experiência vivida enquanto vivida. Este novo aspecto da dialética de evento e significação merece atenção. O evento não é apenas a experiência enquanto expressa e comunicada, mas também a própria troca intersubjetiva, o acontecer do diálogo. A instância do discurso é a instância do diálogo. O diálogo é um evento que liga dois eventos, o do locutor e o do ouvinte. (Ricoeur, 2009:30)

Esta dialética de evento e de significação é a condição da intersubjetividade, da razão de ser do escritor, do leitor e da obra. Por outras palavras, o fundamento do ser no “território auscultador de sentidos” (Mãe, 2020: 273), que o processo de leitura institui e que torna mais importante o percurso que se faz do que o destino que se alcança, desde que o esforço do encontro de uns com os outros se realize. A vida sem interpretação – a que o escritor chama “o sem idioma dos fenómenos” (Mãe, 2020: 243) – deixa de interessar. O esforço mútuo de construção de sentido é o mais importante, pois é garantia de lucidez e de humanidade e o fundamento da sobrevivência pela fuga ao absurdo:

Mantermo-nos sempre aquém do grito, no território auscultador de sentidos, é a lucidez possível de um poeta. A vitória desejável, ao menos, a desejável para o tempo de sobreviver. Quem sabe, à morte, tudo vira entropia e perdure apenas pela nota aguda de um tenor, de um soprano, de alguém que pressentimos no silêncio quando começamos a leitura. Talvez, então, estejamos reduzidos ao absurdo. Mas não agora. Não agora. (Mãe, 2020: 273)

Nesta autobiografia, alegadamente escrita contra o (auto)biografado, a procura de sentido e a atenção metalinguística do narrador instituem um jogo que, longe de provar que a construção identitária

é um processo simples e linear em direção à verdade, vem demonstrar precisamente o contrário: qualquer autobiografia só pode existir contra si, pois

the self becomes oddly multiple just at the time one might think it was most organized and coherent – the moment of telling its own story. It is precisely this organizational task of autobiography – the effort to set it all out in writing – that reveals how the self can never be quite where it ought, or where it is expected, or where it wants to be. (Gilmore, 2023: 36)

REFERÊNCIAS

- Barthes, Roland (1966). “Introduction à l’analyse structurale des récits”. *Communications*, 8: 1-27.
- Belsey, Catherine (1982). *A Prática Crítica*. Trad. de Ana Isabel Sobral da Silva Carvalho. Lisboa: Edições 70 [1980].
- Camps, Victoria (1993). *Paradoxos do Individualismo*. Trad. de Manuel Alberto. Lisboa: Coleção Antropos, Relógio d’Água.
- Foucault, Michel (1992). *O Que É Um Autor?* Trad. de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega.
- Gilmore, Leigh (2023). *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony, With a New Preface*. Second Edition, Ithaca: Cornell University Press [2001].
- Gusdorf, Georges (1980). “Conditions and Limits of Autobiography”, Transl. by James Olney, in James Olney (Ed.) *Autobiography: Essays, Theoretical and Critical* (28-48). New Jersey: Princeton University Press [1956].
- Mãe, Valter Hugo (2013). *Desumanização*. Porto: Porto Editora.
- (2015). *O Remorso de Baltazar Serapião*. Porto: Porto Editora.
- (2020). *Contra Mim*. Porto: Porto Editora.

- Man, Paul de (1989). *A Resistência à Teoria*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- Olney, James (1980). "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction", in James Olney (Ed.). *Autobiography: Essays, Theoretical and Critical* (pp. 3-27). New Jersey: Princeton University Press.
- Ricoeur, Paul (2009). *Teoria da Interpretação – O Discurso e o Excesso de Significação*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- Starobinski, Jean (1980). "The Style of Autobiography". Transl. by Seymour Chatman, in James Olney (Ed.). *Autobiography: Essays, Theoretical and Critical* (pp. 73-83). New Jersey: Princeton University Press [1971].
- Zahavi, Dan (2014). *Self & Other. Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*. Oxford: Oxford University Press.

ALGUMAS INSERÇÕES LÍRICAS NO *D. DUARDOS SEGUNDO*: POEMAS DE CAMÕES E SOROPITA PUBLICADOS EM 1587

SOME LYRIC INSERTIONS IN *D. DUARDOS SEGUNDO*:
POEMS BY CAMÕES AND SOROPITA PUBLISHED IN 1587

Raúl Cesar Gouveia Fernandes

Centro Universitário FEI

raulcgfernandes@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4456-5957>

ABSTRACT

This paper discusses two poetic insertions in *D. Duardos Segundo*, a Portuguese romance of chivalry by Diogo Fernandes, first published in 1587: an ode by Camões (“Já a calma nos deixou”) and a poem by Fernão Rodrigues Lobo, known as Soropita (“A Casa da Lembrança”). In addition to being published before their authors’ editions, the versions of these pieces contained in *D. Duardos Segundo* exhibit numerous significant variants that warrant analysis. Therefore, based on the transcription of the two compositions as presented in the 1587 book, this study aims to compare the texts with the versions established by their later tradition. The conclusions emphasize the importance of the versions found in *D. Duardos Segundo*, which help clarify ambiguous passages and facilitate the development of new hypotheses regarding the transmission of these poems.

Keywords: *D. Duardos Segundo*, Portuguese romances of chivalry, Camões, Soropita

RESUMO

Este trabalho versa sobre duas composições poéticas inseridas no *D. Duardos Segundo*, livro de cavalarias de Diogo Fernandes cuja primeira edição é de 1587:

uma ode de Camões (“Já a calma nos deixou”) e um poema de Fernão Rodrigues Lobo, conhecido como Soropita (“A Casa da Lembrança”). Além de serem anteriores à edição da obra de seus autores, as versões dessas peças contidas no *D. Duardos Segundo* trazem numerosas variantes que importa analisar. Por isso, a partir da transcrição das duas composições de acordo com a lição apresentada no livro de 1587, o objetivo do presente estudo é realizar o cotejo dos textos com a versão consagrada por sua tradição posterior. As conclusões apontam para a relevância das versões presentes no *D. Duardos Segundo*, que ajudam a esclarecer passagens duvidosas e permitem levantar novas hipóteses sobre a transmissão dos dois poemas.

Palavras-chave: *D. Duardos Segundo*, Livros de cavalarias portugueses, Camões, Soropita

Em 1587, era publicada a *Terceira parte da Chronica de Palmeirim de Inglaterra, na qual se tratam as grandes cavallerias de seu filho, o Príncipe Dom Duardos segundo, e dos mais Príncipes e Cavalleiros que na ylha deleytosa se criaram*, de Diogo Fernandes, em volume que contém ainda a quarta parte do livro (Lisboa: Marcos Borges). Conforme indica seu título, trata-se da continuação do célebre *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes, que já possuía duas partes, razão pela qual a sequência inicia pela terceira. De acordo com o modelo tradicional dos ciclos cavaleirescos, como o dos “Amadises” e o dos próprios “Palmeirins”, o protagonista das novas aventuras era filho primogênito do herói da obra anterior e possuía o mesmo nome do avô. Por si só, seu nome representava poderoso apelo à curiosidade dos leitores, uma vez que o primeiro D. Duardos, pai de Palmeirim e rei da Inglaterra, era personagem bem conhecida na época, não apenas pela grande difusão do livro que o apresenta (o *Primaleón*, de

1512), como por ter servido de motivo para famosa adaptação vicentina, a *Tragicomédia de D. Duardos* (c. 1522)¹.

Embora seja praticamente desconhecido hoje, pois não voltou a ser impresso depois de passada a voga dos livros de cavalaria, há indícios de que o *D. Duardos Segundo* tenha sido apreciado em seu tempo, pois alcançou segunda edição em 1604 (Lisboa: Jorge Rodrigues) e chegou a engendrar continuação própria, o *Clarisol de Bretanha*, de Baltasar Gonçalves Lobato (Lisboa: Jorge Rodrigues, 1602). Ainda assim, quase nada se sabe sobre Diogo Fernandes, seu autor (cf. Vargas Díaz-Toledo, 2012: 25-32).

Serão abordadas aqui algumas das composições poéticas que, seguindo prática corrente nos livros de cavalaria, o *D. Duardos Segundo* incorporou a suas páginas. Para além de numerosas peças presumivelmente atribuíveis ao próprio Diogo Fernandes (objeto de outro estudo, ainda no prelo), este trabalho concentra-se em dois importantes textos poéticos inseridos na obra: um de Camões e outro de Fernão Rodrigues Lobo, o chamado Soropita². Uma vez que o livro publicado em 1587 apresenta versões integrais destas composições – versões anteriores, portanto, à edição da obra dos

¹ O “ciclo dos Palmeirins” iniciou-se em Espanha, com a publicação do *Palmerin de Olívia* (1511), a que logo se seguiu o *Primaleón* (1512), obra que apresenta o famoso episódio protagonizado pelo primeiro D. Duardos, objeto da adaptação de Gil Vicente. Francisco de Moraes foi responsável pela introdução do ciclo em Portugal, com a publicação do *Palmeirim de Inglaterra* (c. 1544), o qual se liga diretamente ao *Primaleón*, desconsiderando outra sequência castelhana anterior (o *Platir*, de 1533). O sucesso do *Palmeirim* motivou o surgimento de dois grupos de continuações portuguesas: um de livros impressos (a começar pelo *D. Duardos Segundo*, aqui examinado) e outro constituído por obra que permaneceu manuscrita (cf. adiante, a nota 9). Para a descrição das partes iniciais do ciclo, inclusive com referências à possível influência de Gil Vicente sobre o rumo adotado pelo ciclo em Portugal, ver Fernandes, 2012 e a bibliografia ali indicada.

² A primeira a constatar a existência dos poemas foi Almeida (1998: 565).

dois poetas –, pretende-se realizar o cotejo entre a lição contida no *D. Duardos Segundo* e a consagrada pela tradição posterior dos textos, examinando o sentido das numerosas variantes encontradas, que lançam novas luzes sobre o processo de transmissão dos poemas.

“A CASA DA LEMBRANÇA”

O primeiro episódio do *D. Duardos Segundo* que convém examinar encontra-se no capítulo 12 da Parte IV, intitulado “Como Laudimante de Trácia e a Princesa Claridarda sua senhora chegaram aos Vales Contentes e do que neles com a sábia Medea lhes aconteceu” (IV, 12: 20r-22v)³. Nele, conta-se como o jovem Laudimante de Trácia, sobrinho de Palmeirim de Inglaterra, é recebido pela sábia Medea, que vivia nas “famosas selvas de Grécia”. Como sucede com frequência nas obras do gênero cavaleiresco, a residência da sábia situa-se num cenário encantado, os Vales Contentes; em sítio assinalado pela presença do maravilhoso, a poesia, a música e o canto figuram entre os elementos de um quadro no qual tudo concorre para seduzir a imaginação dos leitores. Durante rica ceia oferecida aos hóspedes, Medea solicitou que uma de suas donzelas, Arsilinda, cantasse ao som de harpa “os versos da Casa da Lembrança, por eles serem tais que cada dia lhos louvava”.

A elogiosa apreciação do poema, feita por figura autorizada como Medea, visa predispor o público à leitura atenta do texto; soma-se a

³ Segue-se aqui a 1.ª ed. da obra. Nas citações, os algarismos romanos referem-se à parte do livro (terceira ou quarta) e são seguidos por numeração indicando os capítulos e fólhos onde se encontram os trechos mencionados. São adotados os critérios de transcrição da coleção “Universo de Almouro!” (Madrid: Sial Pigmalión), dedicada aos livros de cavalaria portugueses. De acordo com esses critérios, a transcrição respeita a alternância entre -sc- e -c- do original em casos como “cárdiscas”, “fenesceram” e semelhantes. Os nomes das personagens, como o de Medea, são transcritos a partir das mesmas regras.

isso o extenso comentário que os presentes fazem acerca dos versos, procedimento incomum em livros de cavalarias. Em suma, o destaque concedido à peça demonstra que Diogo Fernandes a tinha em alta conta e indica que ele desejava manifestar apreço por seu autor, Fernão Rodrigues Lobo Soropita.

O interessante diálogo travado entre as personagens será examinado adiante. Por ora, é oportuno ressaltar que ele permite supor não só que Diogo Fernandes e Fernão Rodrigues Lobo mantivessem relações pessoais, como também que as explicações fornecidas sobre o sentido da composição talvez provenham do próprio Soropita. É o que sugerem as palavras de Arsilinda, quando instada a esclarecer certas passagens do poema. Modestamente, ela reconhece não ser “a autora dos versos”, acrescentando que seu sentido fora-lhe comunicado por “quem os fez”.

A possível proximidade entre Fernandes e Lobo, bem como a inclusão do poema no *D. Duardos Segundo*, talvez justifiquem as observações de João Franco Barreto acerca da autoria da obra. Contrariando informação presente na portada das duas edições do livro, ele declara crer que seu verdadeiro autor fosse o Soropita, ou que este tivesse ao menos participado da revisão do texto. Com efeito, em sua *Bibliotheca Lusitana*, redigida entre 1662 e 1665, o bibliógrafo registra:

Fernão Roiz Lobo, advogado em Lisboa a que chamaram Soropita, muito feio, mas de muita habilidade e entendimento, muito grande poeta latino e vulgar. Compôs as obras seguintes: Terceira e 4.^a parte da história de Palmeirim de Inglaterra, em que trata do segundo Dom Duardos, que é D. Duardos de Bretanha; as quais andam impressas, dirigidas a Pero de Alcáçova, conde da Idanha, em nome de Diogo Fernandes, vizinho de Lisboa, da qual dizem alguns fora verdadeiramente autor delas, mas que o Soropita lhas emendara (1665, tomo III: 426).

São lacunosos os dados conhecidos sobre a biografia de Rodrigues Lobo. Bacharelado em Leis pela Universidade de Coimbra no ano de 1583, atuou como advogado em Lisboa até a segunda década do século XVII. Apesar de ter alcançado prestígio como escritor em sua época, ele foi lembrado sobretudo pela participação na primeira edição das *Rhythmas* de Camões, de 1595, que ajudou a compilar e prefaciou. Em vida, para além desse importante prólogo, só havia notícias de que tivesse publicado um poema, inserido em obra coletiva de 1588, e um opúsculo jurídico, hoje perdido, em 1597; o restante de sua produção foi preservada apenas em cópias manuscritas até 1868, quando Camilo Castelo Branco a divulgou no volume *Poesias e Prosas Inéditas de Fernão Rodrigues Lobo Soropita*. A alcunha por que era conhecido, Soropita, deve ser referência depreciativa a sua aparência física (Deus, 2007: 17-25; Hue, 2011).

Vale lembrar que “Este cestillo de olorosas flores”, a única composição poética que ele teria publicado em vida, encontra-se numa *Relaçam* de festejo religioso de 1588, ao lado de peças de Pero de Andrade Caminha e Diogo Bernardes, cujas relações com o destinatário do *D. Duardos Segundo*, Pero de Alcáçova Carneiro, são conhecidas. Já o prólogo das *Rhythmas*, um dos marcos inaugurais da crítica camoniana, foi impresso em 1595 sem indicação de autoria, mas reaparece na edição das *Rimas* de 1616 com ligeiras alterações e atribuído ao “Licenciado Fernão Rodriguez Lobo Surrupita”.

“A Casa da Lembrança”, poema inserido no *D. Duardos Segundo*, pertence à segunda parte do “Descobrimento das Ilhas da Poesia”, texto em prosa que satiriza a risível conduta de certos namorados. Os versos contêm apresentação alegórica de elementos associados aos cuidados amorosos – a Esperança, as Mágoas e outros –, descritos como compartimentos de uma “casa”, que é a morada da “Lem-

brança”. De acordo com sua editora recente (Deus, 2007: 30-31), a peça revela “gosto barroco” e pertence a modalidade poética rara, o “capítulo”. Na época, o termo designava qualquer composição em tercetos, e por isso sua criação é atribuída a Dante. Esta forma poética, cultivada por diversos autores do século XVI, entre os quais Camões, foi progressivamente associada à elegia, também ela muitas vezes estruturada em *terça rima* (cf. Silva, 2012: 22-23; Fraga, 2003: 181-189).

A publicação deste poema em 1587 passou despercebida, de modo que, segundo juízo comum, ele teria permanecido inédito até 1868, quando foi publicado por Camilo Castelo Branco. Assim, às cópias conhecidas do texto, deve ser acrescentada a que Diogo Fernandes acolheu em seu livro, a qual se reveste de especial interesse pelas variantes que apresenta e pelos esclarecedores comentários atribuídos à personagem que recita os versos. Além disso, a publicação da peça avulsa, separada do texto em prosa que a precede em todas as demais cópias, pode indicar que ela tenha conhecido transmissão autônoma: com efeito, é bastante frouxa a ligação entre o conteúdo dos versos e o da sátira.

Segue a transcrição do poema, de acordo com a versão contida no *D. Duardos Segundo* (IV, 12: 21r-v). A pontuação e o uso de maiúsculas baseiam-se na referida edição crítica (Deus, 2007: 214-217), da qual foram colhidas também as variantes das demais cópias do texto, reproduzidas ao final do poema. Dois testemunhos procedem do mesmo manuscrito, conservado na Biblioteca Nacional de Lisboa: são os designados pelas siglas A (BNL 4565: 8r-17r) e B (BNL 4565: 152r-158v). A sigla C indica a edição realizada por Camilo Castelo Branco com base em manuscrito pertencente ao mosteiro de Tibães, atualmente perdido, ao passo que T se refere ao Cancioneiro de Fernandes Tomás.

- Naquela parte d'alma onde se encerra,
 Cansado de voar, o Pensamento,
 Que tão ligeiro corre o mar e a terra;
 Nos campos da Memória, em largo assento
- 5 Fundada sobre firme segurança,
 Contra quem nada pode e Esquecimento,
 Sobre as altas colunas da Esperança,
 Que de esmeraldas ricas foram feitas,
 Se mostra a grande Casa da Lembrança.
- 10 Em roda vão, de vidro contrafeitas,
 As imagens dos gastos que passaram,
 Manchadas algum tanto das sospeitas.
 A guarda delas para si tomaram,
 De hienas africanas ajudados,
- 15 Os tormentos cruéis, que as inventaram;
 Os cantos são a estância dos Cuidados,
 Que por usar do fogo que elas trazem,
 Andam sobre quimeras cavalgados.
 Entre eles, seu assento as Mágoas fazem,
- 20 De cárdiscas tristíssimas armadas,
 E se algum prazer vem, logo o desfazem.
 As portas, que jamais estão cerradas,
 Por mão da delicada fantasia,
 De estranhas invenções foram lavradas;
- 25 A devise que têm na frontaria
 É, sobre um ninho antigo, ãa cegonha,
 E diz a letra: *anchor com'io solia*.
 E se alguém há que noutra parte ponha,
 Que donde costumava, o Pensamento,
- 30 Aqui, para notá-lo, está a Vergonha.
 As paredes de todo este apousento,
 Por que o Tempo não possa desfazê-las,
 Fê-las de diamante o Sofrimento.
 Pirâmides lustrosas, torres belas,
- 35 Que rica traça da firmeza foram,
 Levantando se vão ao longo delas.

- Por dentro, os sobressaltos de Amor moram,
 E com qualquer pequena novidade,
 Bandeiras pelas frestas logo arvoram.
- 40 A quadra mais escusa é da Saudade,
 Que no secreto dela recolhida,
 Trata consigo só mais à vontade.
- A codorniz, que em seda traz tecida,
 É sua devise, e diz a letra em preto
- 45 Assi: *Do próprio mal sustento a vida.*
 Defronte, noutro posto mais secreto,
 O Enleo, que em nada se assegura,
 Sempre cuidando está, sempre inquieto.
- Aos pés as armas e, na bordadura,
- 50 Escrito sobre os nós de ãa anfibena:
Qual delas havei por mais segura?
 Tudo o que fica mais povoa a pena,
 E por ordem do Tempo despertada,
 Modos de atormentar somente ordena.
- 55 No mais alto de tudo, levantada
 Sobre oito vigas de ouro, se sustenta
 Outra quadra, mais rica e mais lavrada.
- Nela, a própria Lembrança se apousenta;
 E vestida da fé, que amor guarnece,
- 60 Sobre ãa leucogea, o trono assenta.
 Diante, vassalagem reconhece
 O bruto Esquecimento e, debruçado,
 As entranhas de um lince lhe oferece.
- E como do Desejo lhe é mandado,
- 65 Daqui, num grifo seu, ligeiramente
 Se parte o Pensamento, por recado.
 Defronte, no lugar mais eminente,
 Cercado de perpétua claridade,
 Que logo a quem a vê torna contente,
- 70 Por debaixo de um véo de majestade,
 Se mostra Aquela imagem tão fermosa,
 De quem presa me traz a liberdade;

- Imagem para tudo poderosa,
 Pois onde a dor da Ausência mais se afina,
 75 A pena que é mortal, faz ser ditosa.
 Por cima lança o Tempo outra cortina,
 E se a Ventura acerta de corrê-la,
 Tremendo perante ela, Amor se inclina.
 Por insígnia ao pé tem ãa estrela
 80 Que as mais todas eclipsa; e escrito em cima:
E chi nol crede, venga egli a vedela.
 Os coruchéos e abóbadas de cima,
 O segredo as lavrou do esmalte rico,
 Que o Amor teve sempre em grande estima.
 85 Assi memórias minhas fortifico,
 Que nem do tempo ainda assi me fio;
 E se claro não sou no que publico,
Intendame chi puo, che m' intend' io.

Variantes:

4 Memória largo T | 5 Fundando A; Fundado B, C, T | 6 o Esquecimento A, B, C, T | 10 vidros C | 11 gostos que A, B, C, T | 12 de suspeitas A, B, C, T | 16 são estâncias A, C; são as estâncias B, T | 20 tristíssimos armados A, T; tristíssimas ornadas B, C | 21 logo desfazem A | 24 foram louvadas B | 25 tem a fantasia A; tem a frontaria T | 28 Se alguém A, C; E se algum B, T | 30 Ali B, C | 33 De diamante as fez o Sofrimento C | 40 escura é da A, B, T; escura é a da C | 42 só à sua vontade B | 43 Cordoniz que B | 51 havereis T | 53 Que por ordem C | 56 Sobre oito grossas vigas se sustenta B | 59 de fê A, T | 60 uma leve osta A, B, C; uma leva-costa T | 62 de bruços A | 63 se lhe oferece B | 66 co'recado B, C | 69 logo quem B, C | 74 adonde a dor da A; onde a dor de T | 78 por entre ela A | 79 aos pés A, C, T | 81 creda C | 83 os lavrou de esmalte A, B, C, T | 84 Do Amor B | 86 Que nem inda de tempo algum me fio A; ainda me confio B, C; Que nem de tempo algum inda me fio T.

Finda a recitação, Laudimante solicitou que Arsilinda “declarasse” o sentido dos versos. “Segundo me informou quem os fez”, disse a donzela, “o entendimento deles não consiste em mais que em saber certas propriedades de aves, animais e pedras que ele apropriou a sua tenção”. O extenso comentário que se segue ressalta o significado alegórico do poema e, conforme sugerido acima, permite supor que os esclarecimentos procedam do próprio Soropita.⁴

De acordo com as explicações de Arsilinda, as hienas (v. 14) são conhecidas por desenterrar mortos e, por isso, são associadas aos “tormentos da Ausência”, que também “tornam outra vez a representar os bens e contentamentos que já fenesceram”. As quimeras (v. 18), monstros que lançam fogo pela boca, assemelham-se ao Cuidado, que “abrsa o coração de quem o sente”. As cárdices (v. 20), tomadas como “devisa” das Mágoas, são pedras “ao modo de camafeos, onde por obra da natureza nascem afigurados uns corações negros, que são significadores da tristeza”. A cegonha (v. 26), prossegue a personagem, está representada na porta da Casa da Lembrança devido a sua fama de jamais esquecer do ninho que uma vez a agasalhou, tornando sempre a ele. Já a codorniz (v. 43) simboliza a Saudade porque se dizia que ela “se sustenta de ãa semente venenosa, da maneira que os saudosos sustentam a força de seus cuidados do veneno dos males que a Ausência lhe ordena”. A anfisbena (v. 50), por sua vez, é uma cobra caracterizada por grande semelhança entre a cabeça e a cauda; desse modo, é comparável às “cousas do Enleo, a que não achais princípio nem remate”. Da leucogea (v. 60),

⁴ Vale notar que, segundo o narrador, Arsilinda canta os versos ao som de uma harpa “que um donzel lhe trouxe”. É sedutora a possibilidade de enxergar na figura deste donzel uma representação do próprio Soropita, que entrega à personagem e ao próprio autor do livro seus versos para publicação, conforme hipótese sugerida por um dos revisores deste trabalho, a quem agradecemos.

diz Arsilinda ser uma pedra que “tem tal virtude, que quem a trouxer consigo perderá a lembrança de todas as cousas”; o fato de o trono da Lembrança assentar-se justamente sobre ela, acrescenta, pode ser explicado por duas razões: “ou para mostrar o desprezo e pouca estima com que trata o esquecimento (...), ou para dar a entender que quem bem ama, até nas próprias ocasiões de esquecimento vive lembrado de seus cuidados”. Já o lince (v. 63) é descrito como animal “grandemente esquecido de tudo quanto vê”, o que justifica que suas entranhas sejam oferecidas pelo Esquecimento. Por fim, o grifo (v. 65) é associado ao Pensamento “assi por respeito das asas, que significam a ligeireza (...), como por causa do bico, que dá a entender a eficácia com que obra”.

Arsilinda concluiu o arrazoadado afirmando haver ainda “outras muitas cousas de maior delicadeza” nos versos, que não explicaria porque “pendem mais da delgadeza do entendimento que de notícia de cousas e propriedades naturaes”. Desse modo, esclarecidos os elementos alegóricos do poema, o restante é confiado ao “entendimento” – e à fruição – dos leitores. Importa notar que o autor não aborda as citações italianas contidas na peça; é provável que, a seu juízo, os leitores fossem capazes de reconhecê-las, ou ao menos de compreender seu sentido. De fato, conforme observou Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922: 104), esses versos foram glosados por diversos autores da época. Segundo M. Luísa Linhares de Deus (2007: 215-217), as citações nos vv. 27, 81 e 88 são de Petrarca e pertencem respectivamente aos sonetos “Sennuccio, i’ vo’ che sappi in qual manera” e “Parrá forse ad alcun che ’n lodar quella”, e à canção “Mai non vo’ più cantar com’ io soleva”.

No que diz respeito às variantes, cotejo com as demais cópias de “A Casa da Lembrança” sugere que a versão divulgada por Diogo Fernandes pertença a ramo independente da transmissão do texto.

Note-se, primeiramente, que este deve ser o testemunho mais antigo do poema. Com efeito, o manuscrito BNL 4565, que contém duas versões da composição, é uma miscelânea de cadernos copiados por mãos distintas, que, de acordo com o catálogo da Biblioteca, remonta ao século XVII; mais recente também é o Cancioneiro de Fernandes Tomás, copiado no século XVIII (Azevedo Filho, 1984: 81). Quanto ao manuscrito do Mosteiro de Tibães, hoje desaparecido, não há informações que permitam estimar sua datação, mas não é de crer que seja de época tão recuada, pois inclui composições provavelmente escritas após 1587, data da publicação do *D. Duardos Segundo*. Fica afastada, assim, a hipótese de esta versão de “A Casa da Lembrança” ser derivada de qualquer um dos testemunhos restantes.

Por outro lado, e deixando de parte conjecturas sobre desvios com relação à cópia de base usada pelo editor, variantes exclusivas da versão publicada em 1587 desaconselham considerá-la antecedente dos demais testemunhos preservados do poema: é o caso da substituição de “gostos” por “gastos” (v. 11) e de “escusa” por “escura” (v. 40).

A versão impressa apresenta numerosos erros que prejudicam a compreensão do texto, atribuíveis seja à cópia a que o autor teve acesso, seja à incúria do editor. Entre as falhas, contam-se a já lembrada no v. 11, bem como as substituições de “estâncias” por “estância” (v. 16) e de “as” por “os” (v. 83), ambas rompendo a concordância com o restante da oração, além do deslize no v. 6 (“pode *e* Esquecimento”, no lugar de “pode *o* Esquecimento”)⁵. Outras variantes da versão publicada por Diogo Fernandes podem ser consideradas adiáforas, como as dos vv. 5 (“Fundada”, fazendo concordância possível com

⁵ Como *codex descriptus*, a 2.^a ed. do livro (1604) não teve as variantes registradas acima, pois elas apenas acrescentam novos erros. A única exceção é a do v. 6, onde a 2.^a ed. traz “pode o Esquecimento”, em consonância com a lição das demais cópias; a correção é, de resto, sugerida pelo próprio contexto.

“Casa”) e 40, já lembrada. A redação alternativa do v. 86 também não encontra paralelo nos outros testemunhos, embora o cotejo evidencie tratar-se de passagem instável.

Nota à parte merece o v. 60, no qual o testemunho de 1587 traz “leucogea” onde as demais cópias apresentam lições cujo sentido é pouco claro. Não obstante os esforços empreendidos para explicar a passagem, as suposições da editora são pouco convincentes: “*Leva-costa* deve ter o sentido de *elevação*, por analogia com a forma ainda hoje existente de *leva-arriba*. Nos testemunhos A, B e C, *osta* parece ser forma abreviada de *ostaga* (cabo usado para içar a vela)” (Deus, 2007: 216). Frente a essas hipóteses, a lição de 1587 afigura-se mais aderente ao contexto, além de remontar, direta ou indiretamente, à *História Natural* (livro 37, 162), onde Plínio, o Velho, discorrendo sobre a *galactitis*, também chamada de *leucogaea*, atribuía-lhe a virtude de ocasionar privação de memória (1972: 105-106). Ao que tudo indica, a raridade do termo “leucogea” deve ter embaraçado os copistas, resultando na degradação da passagem. Assim, a versão do poema presente no *D. Duardos Segundo* parece finalmente dissipar as dúvidas levantadas por esse trecho.

UMA ODE DE CAMÕES

Outra passagem do *D. Duardos Segundo* (capítulo 20 da Parte IV, “Das palavras que D. Duardos e Vasperaldo passaram com suas senhoras”, entre os ff. 37v-39v) retrata o padecimento amoroso do protagonista, que gastava as horas nos “contínuos exercícios de seu cuidado”. Após cometer a ousadia de declarar-se a Carmélia, o príncipe foi duramente repellido e, seguindo via comum aos cavaleiros enamorados, afastou-se do convívio da corte a fim de curtir seu sofrimento na solidão do campo. Numa “saudosa tarde, ao longo de ãa ribeira”, o jovem proferiu copioso solilóquio, findo o qual, diz o narrador, “tomou nas mãos ãa harpa, que (...) sempre seu escudeiro lhe

levava para com ela desabafar do que seus sucessos lhe causavam, e tocando-a suavissimamente, cantou os seguintes versos”: trata-se da ode “Já a calma nos deixou”, de Camões, com cujo texto integral o leitor é brindado na sequência. Como de hábito nas obras do gênero, não há atribuição de autoria e os versos são apresentados como pertencentes ao próprio D. Duardos, protagonista do livro e reiteradamente descrito como amante exemplar. Assim, de modo semelhante ao caso da composição do Soropita, o contexto enunciativo valoriza o poema, convidando os leitores a conceder-lhe especial atenção.

A ode, publicada com o nome do autor apenas em 1616, nas *Rimas* impressas por Pedro Crasbeeck à custa de Domingos Fernandes, não atende aos critérios estabelecidos por Azevedo Filho para integrar o *corpus* mínimo da lírica camoniana (1984: 331-340), mas ainda assim segue sendo considerada autêntica (Silva, 2011). Embora sua presença no *D. Duardos Segundo* não constitua prova de autoria, é oportuno notar que a composição foi inserida poucos capítulos depois da peça de Fernão Rodrigues Lobo, um dos primeiros editores da lírica de Camões.⁶ Além disso, a publicação do poema em 1587, quase três décadas antes da que é tradicionalmente considerada sua primeira edição, faz com que ele se some ao grupo das raras peças líricas do autor impressas antes das *Rhythmas*: outra ode (“Aquele único exemplo”), endereçada ao Conde do Redondo e incluída no *Colóquio dos Simples e Drogas da Índia*, de Garcia de Orta (1563), além de um soneto e uns tercetos insertos na *História da Província de Santa Cruz*, de Pero de Magalhães de Gândavo (1576), dedicados a D. Leonis Pereira (Azevedo Filho, 1984: 63).

⁶ Dado ser provável que o Soropita conhecesse o *D. Duardos Segundo*, fica por explicar o fato de esta ode não ter sido incluída na 1.^a edição das *Rhythmas*, publicada poucos anos depois com sua participação (Lisboa: Manuel de Lira, 1595, às custas de Estêvão Lopes). Deve-se isto a mero lapso ou a ausência pode sugerir que, àquela altura, não havia certeza de sua atribuição a Camões?

Antes de transcrever a versão de “Já a calma nos deixou” publicada em 1587 e analisar suas variantes frente à lição das *Rimas* de 1616, vale lembrar que este poema não é o único laço a aproximar Camões do “ciclo dos Palmeirins”. Parece certo que o autor de *Os Lusíadas* leu o *Palmeirim de Inglaterra*, obra da qual o *D. Duardos Segundo* é sequência direta. Tal constatação não decorre, como supôs José Maria Rodrigues (1979: 401-509), das expressões ou construções sintáticas que a epopeia camoniana teria tomado do livro de Francisco de Moraes — as quais, afinal, não passam de exemplos de usos linguísticos correntes no século XVI, conforme notou Costa Ramalho no prefácio da reedição dos estudos de Rodrigues. A certeza também não se baseia nas afinidades temáticas entre as obras de Camões e Moraes, descritas por Almeida (2011), ou mesmo na biografia dos dois autores, que autoriza presumir contatos pessoais entre eles⁷. Para além de qualquer conjectura, o conhecimento direto do *Palmeirim* é atestado por testemunhos oriundos da própria lírica camoniana. São dois: a cantiga “Da lindeza vossa” (sobre o mote “Ver, e mais guardar”), alusiva a Miraguarda, orgulhosa personagem criada por Moraes, e “Depois de sempre sofrer”, glosa cujo mote provém de “Triste vida se me ordena”, vilancete cantado por três personagens do *Palmeirim* (cap. 109)⁸.

Por outro lado, a *editio princeps* das *Rhythmas* e sua 2.^a edição, de 1598, são dirigidas a D. Gonçalo Coutinho, cuja empresa trazem no

⁷ Francisco de Moraes manteve estreita ligação com a família dos Condes de Linhares, e em particular com D. Francisco de Noronha, pai de D. Antônio, morto prematuramente em Ceuta no ano de 1553 (para onde, aliás, viajara em companhia de Moraes). O jovem é o mesmo D. Antônio de Noronha a quem Camões endereçou diversas composições suas, como a écloga dos Faunos e as oitavas ao desconcerto do mundo, entre outras.

⁸ Vale ressaltar, contudo, que a primeira das composições também não pertence ao *corpus* mínimo de Azevedo Filho (1984: 430-433).

frontispício. Segundo a tradição, Coutinho foi amigo de Camões e exerceu relevante papel no resgate de sua obra lírica, tendo sido ainda o responsável pelo famoso epitáfio gravado na sepultura do poeta. Por isso, importa lembrar que ele redigiu outra continuação do *Palmeirim de Inglaterra*, intitulada *Crônica de D. Duardos*, demonstrando uma vez mais que a poesia de Camões era conhecida e admirada por autores de livros de cavalarias pouco após sua morte⁹. Não surpreende, pois, que Diogo Fernandes tenha acolhido uma ode camoniana em seu livro, fosse por sugestão de Rodrigues Lobo ou devido à crescente fama conquistada pelo poeta após a publicação dos *Lusíadas*.

Segue a transcrição de “Já a calma nos deixou” de acordo com a versão contida no *D. Duardos Segundo* (IV, 20: 39r-v), acompanhada dos trechos divergentes da edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, cuja lição da ode é baseada nas *Rimas* de 1616 (Camões, 2005: 282-284). A transcrição reproduz, com adaptações mínimas, a pontuação e o uso de maiúsculas adotados pelo referido editor.

Versão D – *D. Duardos Segundo*

- 1 Já a calma nos deixou
 sem flores as ribeiras graciosas;
 Já de todo secou
 os lírios brancos e as vermelhas rosas;
- 5 fogem do ardor do dia os passarinhos
 para o sombrio amparo de seus ninhos.

⁹ A *Crônica de D. Duardos* também é sequência do *Palmeirim* e gira igualmente em torno das aventuras de seu filho. A obra, redigida em fins do século XVI ou no início do seguinte, permaneceu inédita e não deve ser confundida com o livro de Diogo Fernandes, aqui analisado. Suas três diferentes partes, preservadas em 17 cópias manuscritas, foram editadas por Fernandes (2006) e Romero (2012). Sobre a biografia de Coutinho e suas relações com Camões, ver Romero, 2012: 31-74.

Menea os altos freixos
 a branda viração, de quando em quando,
 e dantre os vários seixos,
 10 o líquido cristal sae murmurando;
 as gotas, que das alvas pedras saltam,
 o prado, como pérolas, esmaltam.

Da caça fatigada,
 se recolhe Diana na espessura,
 15 onde, à sombra deitada,
 logre o doce repousa da verdura,
 e sobre o seu cabelo crespo e louro
 deixe cair o bosque o seu tesouro.

O Céu desempedido
 20 mostra os eternos lumes das estrelas;
 e de folhas vestido,
 de ãas verdes e doutras amarelas,
 se mostra alegre o bosque, alegre a fonte,
 o arvoredo, o prado, o rio, o monte.

25 Mas como o Inverno frio
 da braveza do Sul acompanhado
 soceder ao Estio,
 que agora está dos campos apossado,
 o bosque chorará, chorará a fonte,
 30 o arvoredo, o prado, o rio, o monte.

O mar, que agora, brando,
 é das lindas Nereidas cortado,
 se irá alevantando
 todo, em crespas escamas enpolado;
 35 e o soberbo furor do negro vento
 fará por toda a parte movimento.

Lei é da Natureza
 mudar-se desta sorte do tempo leve,
 suceder à beleza
 40 da Primavera a calma, e à fruta, a neve;
 para depois tornar por certo fio,
 Autuno, Inverno, Primavera, Estio.

Tudo, enfim, faz mudança,
 quanto o Sol mostra e quanto a terra cria;
 45 e o Céu, que nunca cansa,
 o dia muda em noite e a noite em dia;
 mudam-se as condições, muda-se a idade,
 a bonança, os estados, a vontade.

Só a minha inimiga
 50 a dura condição nunca mudou,
 para que o mundo diga
 que, nela, lei tão certa se quebrou;
 só ela em me vão ver sempre está firme,
 ou por fugir de Amor, ou por fugir-me.

55 Mas já sofrível fora
 só ela em me matar, mostrar firmeza,
 se não achara agora
 também em mim mudada a natureza;
 pois sempre o coração tenho turbado,
 60 sempre de escuras nuvens rodeado.

Sempre exprimento os frios
 que em contino receo Amor me manda;
 sempre os dous caudais rios
 que em meus olhos abrio, quem nos seus anda,
 65 correm, sem chegar nunca Verão brando,
 que tamanha aspereza vá mudando.

O Sol, sereno e puro,
 que no fermoso rosto resplandece,
 envolto em manto escuro
 70 de triste esquecimento, não parece,
 deixando em noite eterna a triste vida,
 tão fraca, tão despesa, tão perdida.

Porém seja o que for:
 mude-se, por meu dano, a Natureza;
 75 perca a mudança Amor
 e a mudável Fortuna ache firmeza;
 que em que tudo conjure contra mi,
 firme hei de estar naquilo que empreendi.

Variantes da Versão R (*Rimas*, 1616, ed. Pimpão)

1 Já calma | 4 os cravos, lírios e as purpúreas rosas | 5 fogem da calma
 grave os | 9 dentre vários | 14 caça já cansada | 15 busca a casta Titânia
 a espessura | 20 o eterno lume | 21 de flores | 22 ãas vermelhas, outras
 amarelas | 23 alegre o bosque, alegre o monte | 24 o rio, o arvoredado, o
 prado, a fonte | 25 Porque como o minino | 26 que a Júpiter pela água foi
 levado | 27 no cerco cristalino | 28 foi do amator de Clície visitado | 30
 o rio, o arvoredado, o prado, o monte | 34 crespas escumas | 35 o soberbo
 | 40 Primavera o fruto; à calma, a neve | 41 e tornar outra vez por | 44
 quanto o claro Sol vê, quanto alumia | 45 nem se acha segurança | 46 em
 tudo quanto alegre o belo dia | 48 e a vontade | 61 os fios | 65 o Verão
 | 70 do triste | 71 em triste noite a triste | 72 que nunca é de luz nova
 socorrida | 75 perca a constância | 76 a Fortuna inconstante ache | 77 e
 tudo se conjure | 78 mas eu firme estarei no qu'empreendi.

A ode trata do tema horaciano das mudanças sofridas pela natureza devido à passagem do tempo, contrapondo-as à firmeza da amada, sempre surda ao sofrimento do poeta. Ao final, o autor asse-

gura a perseverança de seus sentimentos, a despeito da inconstância da Fortuna e da pertinaz crueldade de sua senhora.

O já lembrado solilóquio de D. Duardos, proferido antes do poema (IV, 20: 39r), gira em torno de ideias semelhantes e pode ser lido, portanto, como introdução à ode. Referindo-se ao cenário natural, o jovem observa que o transcorrer do tempo oferece “remédio” a todas as coisas, exceto a seu tormento:

vejo estas ágoas, que ainda que o caminho em parte as cansa, lá contudo, na largueza do mar, acham seguro o repouso de seus trabalhos; vejo estes freixos, que por mais que o Inverno os persiga, vêm por derradeiro a cobrir-se de mui fermosas folhas; e vejo em todo este vale tanta diversidade de ervas, a quem o tempo, depois das tempestades por que passam, dá copioso fruto de boninas com que se alegram; e vejo-me a mim, que depois de passar pela aspereza de tantos males, que como penedos duríssimos empedem o curso de minhas esperanças e do descanso que se me devia, nem o vejo, nem o espero.

A construção anafórica do período, com enumeração de elementos que a personagem diz ver – o repouso das águas após seu percurso, a formosura dos freixos depois do Inverno, a alegria do vale finda a tempestade –, intensifica o contraste com a afirmação final: o que ele não vê é apenas seu descanso após passar por “tantos males”. A dolorosa situação não o impede, porém, de concluir o discurso garantindo a constância de seu amor, ecoando a última estrofe do poema: “mas enfim ordene minha ventura todos quantos males ela pode, que então cuidarei que a tenho boa, quando mais continuamente padecer as graves perdas que de tão alta causa me nasceram”. Bem se vê que o trecho não constitui paráfrase fiel da ode, pois acomoda seus motivos centrais às convenções do gênero cavaleiresco; ainda assim, o aproveitamento de temas do poema

faz com que a narração assuma ares de “variação amplificante” do canto lírico (Almeida, 1998: 565).

Plangentes solilóquios de heróis enamorados são corriqueiros nos livros de cavalarias. Menos comum, porém, é a articulação entre o relato dos sofrimentos do amante rejeitado e textos líricos, em diálogo estreito como o encontrado na cena aqui comentada. Vale destacar ainda o possível influxo do *D. Duardos* vicentino sobre esta passagem, visto que na *Tragicomédia* o protagonista também profere três solilóquios, cuja temática e ambientação se aproximam da fala da personagem de Diogo Fernandes¹⁰.

Frente à lição das *Rimas* de 1616 (R), o texto da ode incorporada no *D. Duardos Segundo* (D) apresenta grande quantidade de variantes. Sem pretensão de esgotar o tema, serão examinadas aqui, brevemente, algumas das diferenças mais significativas encontradas entre as duas versões do poema¹¹.

Afora os casos atribuíveis a fatores externos, tais como a omissão ou o acréscimo de artigos, conjunções ou preposições, as variantes de D aparentam ser fruto de escolhas autorais: é o que se verifica na substituição de determinadas expressões por outras,

¹⁰ Os referidos solilóquios estão entre os vv. 826-891, 1080-1110 e 1409-1444 da versão da *Compilaçam* (1562). Isabel Almeida, ao propor interessante análise das alterações introduzidas pelo dramaturgo no episódio tomado do *Primaleón*, ressalta que, no discurso do D. Duardos vicentino, “é notória a actualização de tópicos nucleares da poesia amorosa predominante em cancioneros ibéricos”, entre os quais “a constante exaltação da dama” e a descrição dos “sintomas da paixão” experimentados pelo cavaleiro (Almeida, 1991: 19). Além disso, outros possíveis pontos de contato entre os solilóquios de Gil Vicente e o de Diogo Fernandes são o fato de serem todos proferidos em ambiente bucólico (no caso da *Tragicomédia*, sempre na horta de Flérida, deserta durante a noite), e o fato de, nos dois livros, eles exercerem a função de apresentar o herói como amante modelar. Cf. Vicente, 2002.

¹¹ Mais uma vez, não serão mencionadas as variantes da 2.^a edição do livro (1604), visto serem elas pouco significativas ou resultado de erros de transcrição.

sinônimas, ou nas trocas da ordem de palavras. Certos casos evidenciam uma busca por aprimoramento estilístico, como por exemplo nos vv. 70-73, em que D evita a tripla repetição de “triste”, concluindo a estrofe XII com enumeração similar à do v. 48; por outro lado, nos vv. 77-78, R elimina a aliteração de “que”. Embora pareça ser fruto de mero lapso de cópia, deve ser igualmente intencional a troca de “flores” por “folhas” no v. 21, considerando haver mudança das cores mencionadas no verso seguinte. Algo semelhante ocorre no v. 61, pois as duas lições (“fios” ou “frios”) são possíveis no contexto e remetem a termos empregados em outros passos da composição (vv. 41 e 25, respectivamente). A substituição de “constância” por “mudança” (v. 74) também engendra duas leituras plausíveis do trecho e é acompanhada por câmbio no verso seguinte, com a manutenção do paralelismo semântico em ambas as versões (“constância” / “inconstante”; “mudança” / “mudável”). Por fim, o único erro manifesto de D ocorre no v. 34, visto que a lição “escumas” é preferível a “escamas”¹².

Mais significativas são as alterações verificadas em outros passos do poema, as quais revelam que, de modo geral, R se distingue por conceder maior destaque a referências mitológicas de caráter erudito. Assim, nos vv. 13-14, para além da alternância entre “já cansada” e “fatigada”, R alude a Diana por uma perífrase (“a casta Titânia”), sem nomeá-la como D. Processo similar, mas com superior grau de elaboração, repete-se na estrofe V (vv. 25-28), onde as duas versões mais se afastam: enquanto D pinta a chegada do Inverno por meio de descrição de elementos da natureza, em R o mesmo fenômeno

¹² Note-se de passagem que D abona a correção conjectural de Pimpão no v. 39, onde nas *Rimas* lê-se “socede” em vez de “suceder”.

é mencionado apenas indiretamente, através de intrincada alusão mitológica¹³.

Desse modo, o cotejo sugere que em cada versão do poema o autor desejasse salientar algum dos elementos caracterizadores da ode quinhentista, tais como descritos por Fraga (2003: 164-169): de um lado, em R, o recurso à efabulação mitológica como “fantasia recreativa” e lúdica, com vistas a ressaltar a antiguidade da tradição na qual o gênero está assentado; de outro, em D, a recreação poética da paisagem, consubstanciada em descrição estilizada da natureza, como meio de reproduzir no texto “o equilíbrio tradicionalmente atribuído ao mundo clássico”.

É possível que a presença de referências mitológicas mais numerosas e complexas em R esteja entre os motivos que levaram Isabel Almeida (1998: 565) a considerar D uma “versão menos elaborada” da ode, na breve notícia que oferece acerca do poema publicado por Diogo Fernandes. Em todo caso, mesmo sem formular juízos de valor, parece claro que cada versão possui méritos próprios e representa etapa distinta de elaboração da peça, que importa conhecer.

Em suma, a análise das variantes permite concluir que a versão publicada em 1587 constitui uma redação autoral alternativa do poema. Neste caso, contudo, diferentemente do que se passa com outras peças camonianas de dupla redação (como o soneto “Alma minha gentil”, analisado por Spaggiari, 2011), o breve exame aqui

¹³ Segundo Faria e Sousa (1668, t. III: 196-197), a passagem refere-se a Ganimedes, o “minino” levado por Zeus até o Zodíaco (“cerco cristalino”), onde foi posteriormente transformado na constelação de Aquário. Ora, prossegue o comentarista, o Sol (“amador de Clície”) entra neste signo (ou seja, “visita-o”) em 21 de janeiro, a meio do Inverno no hemisfério norte. A complexidade da referência justifica o evidente orgulho com o qual Faria e Sousa pergunta: “Quantos avria que entendiessen isso?”.

esboçado ainda não fornece elementos suficientes para afirmar qual versão da ode representa a última vontade do autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os livros de cavalarias quinhentistas encerram significativo repertório lírico ainda pouco explorado, que pode revelar novos subsídios para descrever o panorama e a evolução da poesia portuguesa do século XVI. O *D. Duardos Segundo* não foge à regra, pois contém numerosas composições representativas de diferentes formas e gêneros poéticos, tais como quartetos formados por redondilhas (III, 60), oitavas (III, 60 e IV, 15) e até mesmo uma écloga (IV, 18), provavelmente compostas pelo próprio Diogo Fernandes e que não são aqui abordadas.

O presente trabalho pretendeu dar notícia sobre duas peças de autoria alheia inseridas na obra: um capítulo de Fernão Rodrigues Lobo e uma ode de Camões. Como sucede com frequência no gênero cavaleiresco, os poemas surgem associados à música, pois o narrador ressalta que ambos são cantados ao som de harpa, e pertencem a episódios ambientados em cenário bucólico ou maravilhoso. O fato de tais composições terem sido incluídas no *D. Duardos Segundo* ganha relevância não só por tratar-se do mais antigo testemunho das duas peças, mas sobretudo porque o exame das variantes das versões incorporadas no livro de 1587 permitiu propor o esclarecimento de passagem duvidosa de “A Casa da Lembrança” e identificar uma possível redação alternativa até aqui desconhecida de “Já a calma nos deixou”.

REFERÊNCIAS

Almeida, Isabel (1991). *Duardos*. Lisboa: Quimera [em linha] disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/estudos-literarios-critica-literaria.html?limit=20&limitstart=40>. [consultado em 25 março de 2025]

- (1998). *Livros portugueses de cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- (2011). “Morais, Francisco de”, in Vítor Aguiar e Silva (Coord.). *Dicionário de Luís de Camões* (pp. 607-613). São Paulo: Leya.
- Azevedo Filho, Leodegário A. de (1984). *Lírica de Camões. Vol. 1: História, metodologia, corpus*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Barreto, João Franco (c. 1662). *Bibliotheca lusitana*. Reprodução fotocopiada do ms. da Casa de Cadaval presente na Sala de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa.
- Camões, Luís de (2005). *Rimas*. Ed. de Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina.
- Castelo Branco, Camilo (1868). *Poesias e prosas inéditas de Fernão Rodrigues Lobo Soropita*. Porto: Tipografia Lusitana.
- Deus, M. Luísa Linhares de (2007). *Fernão Rodrigues Lopo Soropita: obra poética e em prosa*. Porto: Campo das Letras.
- Faria e Sousa, Manuel de (1668). *Rimas varias de Luis de Camoens, principe de los poetas heroycos, y lyricos de España (...). Tomo III. IV. y V. Segunda parte*. Lisboa: Imprensa Craesbeeckiana [em linha] disponível em <https://purl.pt/14199>. [consultado em 18 julho de 2024].
- Fernandes, Diogo (1587). *Terceira [e Quarta] parte da Chronica de Palmeirim de Inglaterra, na qual se tratam as grandes cavallarias de seu filho, o Príncipe Dom Duardos segundo, e dos mais Príncipes e Cavalleiros que na ylha deleytosa se criaram*. Lisboa: Marcos Borges [em linha] disponível em <https://purl.pt/14774>. [consultado em 22 de agosto de 2023]. [2.^a ed. Lisboa: Jorge Rodrigues, 1604].
- Fernandes, Raúl Cesar Gouveia (2006). *Crônica de D. Duardos (Primeira Parte)*: Edição e Estudo. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

- (2012). “Heranças Cavaleirescas: o Palmeirim de Inglaterra e seus Antecedentes”, in Lênia Márcia Mongelli (Org.). *E Fizerom Taes Maravilhas... Histórias de Cavaleiros e Cavalarias* (pp. 461-474). Cotia: Ateliê.
- Fraga, Maria do Céu (2003). *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- Hue, Sheila Moura (2011). “Soropita, Fernão Rodrigues Lobo”, in Vítor Aguiar e Silva (Coord.). *Dicionário de Luís de Camões* (pp. 908-912). São Paulo: Leya.
- Plínio, o Velho (1972). *Histoire naturelle. Livre XXXVII*. Ed. bilingue, trad. e notas de E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres.
- Rodrigues, José Maria (1979). *Fontes dos Lusíadas*. 2.^a ed. Lisboa: Academia das Ciências.
- Romero, Nanci (2012). *Edição da Crônica de D. Duardos (segunda e terceira partes)*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Silva, Vítor Aguiar e (2011). “O cânone das *Rimas*”, in Vítor Aguiar e Silva (Coord.). *Dicionário de Luís de Camões* (pp. 228-241). São Paulo: Leya.
- (2012). “A elegia na lírica de Camões”, in José Seabra Pereira e Manuel Ferro (Coords.). *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas* (pp. 19-31). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Spaggiari, Barbara (2011). “O soneto ‘Alma minha gentil’ e suas variantes”, in Barbara Spaggiari (Ed.). *Camões e o Outono do Renascimento* (pp. 13-26). Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- Vargas Díaz-Toledo, Aurelio (2012). *Os livros de cavalarias portuguesas dos séculos XVI-XVII*. Lisboa: Pearlbooks.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1922). *O Cancioneiro de Fernandes Tomás: índices, nótulas e textos inéditos*. Coimbra: Universidade [em linha] disponível em: <https://purl.pt/40017>. [consultado em 15 maio de 2024].

Vicente, Gil (2002). “Dom Duardos”, in José Camões (Org.). *As obras de Gil Vicente* (v. 1, pp. 517-577). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

THE LAST DANCE: AN ESSAY ON *THE INTELLIGENT
HOMOSEXUAL'S GUIDE TO CAPITALISM
AND SOCIALISM AND A KEY TO THE SCRIPTURES*,
BY TONY KUSHNER

A ÚLTIMA DANÇA: UM ENSAIO SOBRE A MORTE EM *THE INTELLIGENT
HOMOSEXUAL'S GUIDE TO CAPITALISM AND SOCIALISM
AND A KEY TO THE SCRIPTURES*, DE TONY KUSHNER

Vanessa Cianconi

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

vcianconi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1175-4919>

ABSTRACT

A possible “theory” about Tony Kushner’s theater is supported, in some way, by the aporia of death. The end, far beyond the political is visible in his most prominent plays. The meaning of this end tries to make itself clear through his ghostly characters, characters that are reproduced in all his theatrical productions. The ambivalence of life is consistent with the idea of the possibility of haunting. What exists after death? Kushner has never tried to find a concrete answer to this question, but he places characters on stage who, through his spectropolitics, try to remember the past. This essay is about this spectropolitics: when ghosts come on stage not only to remember the past, but as a warning sign about the future. *The Homosexual’s Guide* centers on the Italian-American Marcantonio family. Fearing the onset of Alzheimer’s, Gus, the patriarch, asks his family for support in trying to pursue an assisted suicide after a failed self-destruction attempt. This text tries to weave a link amongst death, politics and the loss of memory as a collective process of erasure of American history.

Keywords: Phantasmagoria, politics, spectropolitics, theater, Tony Kushner

RESUMO

Uma possível “teoria” sobre o teatro de Tony Kushner está apoiada, de alguma forma, na aporia da morte. O fim, muito além do político se faz visível em suas peças mais proeminentes. O significado deste fim tenta se fazer claro através de seus personagens fantasmagóricos, personagens que se repetem em todas as suas produções teatrais. A ambivalência da vida, em seu caminhar, se mostra consistente com a ideia da possibilidade da assombração. O que existe após a morte? Kushner nunca tentou buscar uma resposta concreta para tal pergunta, mas coloca no palco personagens que, através de uma espectropolítica, tentam rememorar o passado. Este ensaio é sobre esta espectropolítica: quando os fantasmas vem à cena não só para rememorar o passado, mas como um sinal de alerta sobre o futuro. *The Homosexual’s Guide* centra-se na família italo-americana Marcantonio. Temendo o início de um Alzheimer, o patriarca Gus pede o apoio de sua família para tentar um suicídio assistido, após a falha tentativa de autoextermínio no passado. Este texto tenta, então, tecer uma ligadura entre morte, política e perda da memória como processo coletivo de apagamento da história estadunidense.

Palavras-chave: Fantasmagoria, política, espectropolítica, teatro, Tony Kushner

The fog was where I wanted to be. Halfway down the path you can't see this house. You'd never know it was here. Or any of the other places down the avenue. I couldn't see but a few feet ahead. I didn't meet a soul. Everything looked and sounded unreal. Nothing was what it is. That's what I wanted—to be alone with myself in another world where truth is untrue and life can hide from itself. Out beyond the harbor, where the road runs along the beach, I even lost the feeling of being on land. The fog and the sea seemed part of each other. It was like walking on the bottom of the sea. As if I had drowned long ago. As if I was the ghost belonging to the fog, and the fog was the ghost of the sea. It felt damned peaceful to be nothing more than a ghost within a ghost.

Eugene O'Neill, *Long Day's Journey into Night*

A possible “theory” about Tony Kushner’s theater is supported, in some way, by the aporia of death. The end, far beyond the political – or of the political voice – is visible in his most prominent plays. The meaning of this end (the end of life, of politics, of love, and even of the verbiage that is ultimately linked to his dramaturgy) tries to make itself clear through his ghostly characters. The ambivalence of life is consistent with the idea of the possibility of haunting. What exists after death? Kushner has never been able to answer this question (or even tried), but he has brought to the stage, as in *Angels in America* (1991), a plethora of non-corporeal characters (and some very real ones from history) who stage the moments we most fear. The story of the incomprehension of who this familiar other is, the story of a country haunted by real ghosts that frighten what is left of that devastated land, is much of what Kushner has been trying hard to convey.

Allan Kellehear, in *A Social History of Dying* (2007), comments on how death has become a rather shameful subject – labeled negatively. For him, the social and moral challenge for those involved in these modern battles over identity at the end of life is the problem of programming death. If we are conscious of being finite beings, when should we die? Is it ethical to end our own lives? Is it possible to anticipate death? Or even plan one’s own death? This essay aims to walk through the dance of death, or the last dance, of a family that, haunted by the past, discusses the possibility of ending what remains of life (in all its meanings, including the political) of their patriarch. Death – now far removed from its otherworldly origins – has become a set of trials and tests in this world. Death continues its reversion to the other world as secularization obscures our view of it or allows only the vaguest descriptions of these places. Increasingly, the slow deterioration of aging and the slow dimming of consciousness (here haunted by Alzheimer’s) that we experience as we grow older bring up a new and urgent question about death in life.

Sigmund Freud wrote extensively about death, mourning, and sadness. In the introduction to the English translation of *Das Unheimliche* (1919) Hugh Haughton writes about the difficulty in translating the German word into any language:

Freud's survey of the lexical range of the term in German and other European languages makes the issue of translation central to the essay (it also makes it particularly hard to translate, forcing the translator to leave many terms in the original foreign form). This plays out the central issue of foreignness and familiarity that Freud treats as integral to the logic of uncanniness. The term 'uncanny' is the appropriate English translation for 'unheimlich' (it's the English term Freud uses among his survey of foreign language equivalents) but it doesn't reproduce the semantic structure which provides the crux of Freud's account of the relation between the Heimlich and the Unheimlich, which simply can't be domesticated into English." (Freud, 2003: 19)

In the "Translator's Preface", David McLintock argues that:

no English pair is semantically comparable with the German pair heimlich/unheimlich, which is so important for Freud's linguistic argument: English 'homely/unhomely' (which I have inserted tiresomely often in square brackets) are etymologically and morphologically comparable with the German words, but not semantically equivalent. In the Leonardo study it was possible to find fault with Freud's handling of the linguistic evidence, but no such criticism can be entertained with regard to this piece, published nine years later, in which he provides a masterly analysis of the linguistic data and their relevance to the psychological findings (Freud, 2003: 19)

Therefore, different from Gilson Iannini and Pedro Tavares when writing about the untranslatability of the German word, McLintock chose not to translate the key concepts into English. The Brazilian translators chose to force a translatability creating the word “unfamiliar” (*infamiliar*) to express what is at stake in the concept developed by the psychoanalyst. “Unfamiliar” (*infamiliar*) shows that the border between languages is not insurmountable, but also that the passage from one language to another requires a certain amount of forcing, not different from McLintock’s consideration. The concept of translation perhaps triggers another concept: the transposition of the passage from life to death, that is, the possibility of crossing the border between the two worlds, that of the dead and that of the living. The concerns of death and about death are integrated into the idea of the familiar, something that also harbors its antithetical meaning. For the translators, “the unheimliche is a negation that overlaps with the heimliche apprehended both positively and negatively: it is therefore a reduplication of this negation, which accentuates its distressing and frightening character” (Freud, 2021: 11). The issues the translators encountered in transposing the German concepts show that the original wording has the positive meaning of something we know and recognize and the negative meaning of something we do not know. Hugh Haughton (2003) considers that the essay on the uncanny interprets the uncanny as a return: he is returning to an old subject while being haunted by Otto Jentsch in a dialogue with the psychoanalyst. I believe the ones who return, here, the phantasmagoria, is also presented as something that is uncertain, for not only life is uncertain, but it directly connects us with something that is foreign to us, therefore, causes us anguish. Death causes us anguish. Regarding the relationship with death, or the desire to die (by taking one’s own life), or to kill, Freud in “Times of War and Death” (1915), writing in the aftermath of the war, recalls that at

some point the human being could no longer keep death away from themselves, because it was already too close to them. Humans invent the spirit together with the soul of the loved one, never the enemy, but his guilt transforms this spirit into an evil being that needs to be feared. For Freud, “the (physical) modifications of death suggested to him the division of the individual into a body and one – originally several – soul; in this way, his mental course ran parallel to the process of decomposition initiated by death.” (Freud, 2021: 13) But it is only in “Mourning and Melancholia” (1917) that he sees the subject in a state similar to that of death, together with the lost object. Freud relates melancholy to the loss of the love object and the ambivalence of love relationships.

The ambivalence of life and death is constant in Tony Kushner’s theater. Ghostly figures and “imaginary intruders” (figures who perform as ghosts or as objects of memory, who haunt the physical spaces of the scene, but are not ghosts per se) add to the sadness of the loneliness of death, of the void, spectral space. In *Tangled Memories: The Vietnam Wars, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering* (1997), Marita Sturken reminds us that memory forms the structure of human life, affecting everything from the “ability” to perform simple, everyday tasks to self-recognition. According to the researcher, “memory” establishes the “continuity of life”; it gives meaning to the present, since every moment is constituted by the past. As how we remember who we are, “memory” provides the very core of identity. From the earliest times that can be recorded, we represent stories to each other and in these stories lie the power to remember the past. From what is “unfamiliar” to melancholy, the time of death is present in the memory of the American playwright’s characters. Here, life, politics and death mingle in one last lonely dance.

GEORGE BERNARD SHAW AND HIS GUIDE TO THE INTELLIGENT WOMAN

Commissioned by the Guthrie Theater, *The Intelligent Homosexual's Guide to Capitalism and Socialism with a Key to the Scriptures* had its world premiere during the Guthrie Theater's Kushner Celebration. On the Guthrie's website you could find various commemorative activities such as "Plan Your Kushner Getway" and a "Kushner Store" ("buy an origami wallet!"). In other words, capitalism was alive at the Guthrie Theater, and Kushner was in business. Somehow, the play, which so strongly criticizes the reifications of capitalism, lost resonance when performed amid this bourgeois theatrical bonanza. Beginning his critique of a love affair carried over cell phones, Kushner traces the alienation wrought by our technologically mediated, market-driven society as it dissolves the social fabric: friend, family member and citizen are all abandoned, as they abandon, in the post-union landscape of the United States. Kushner's script foregrounds the displacement and desperation of the individual adrift in the "globalized" capitalist world of the 21st century.

George Bernard Shaw published *The Intelligent Woman's Guide to Socialism, Capitalism, Sovietism & Fascism* in 1928. The book is based on years of politics and pamphleteering. For Shaw, economic inequality is like the original sin; it poisons and distorts every aspect of life. Every social and political institution is corrupted at the root by pecuniary interests. Private property is a form of thievery – thievery with violence. For a capitalist economy can never function perfectly. In his guide, Shaw, an avowed socialist but averse to Marx's ideas, laughed at socialists who saw history as a melodrama in which the heroism of the proletariat is pitted against the villainy of capitalism. For the English playwright:

We have to confess it: Capitalist mankind in the lump is detestable. Class hatred is not a mere matter of envy on the part of the poor and contempt and dread on the part of the rich. Both rich and poor are really hateful in themselves. For my part I hate the poor and look forward eagerly to their extermination. I pity the rich a little, but am equally bent on their extermination. . . . I should despair if I did not know that they will all die presently, and there is no need on earth why they should be replaced by people like themselves. (Shaw, 1928: 493-494)

However, he saw capitalism as the source of all evil, the mainspring of dishonesty and exploitation.

Science and Health with Key to the Scriptures (1875), written by Mary Baker Eddy, is considered the central text of the religion of Christian science. Inspired by studies of the Bible carried out in 1867, the book presents a metaphysical view of Christianity, according to which sin, illness and death are not of god and therefore not real. Furthermore, she suggests that by striving to gain a spiritual understanding of the world as god's perfect creation, these "false beliefs" are eliminated from your experience. Eddy's book is a debate about relevant religious issues that are still discussed today. In the play, Empty and Clio talk vaguely about Eddy's book. They talk about dialectics, systems, death and spirits. Clio believes that Eddy's book raises pressing questions about death or whether there is life after death: a guide to the unknowable. Kushner presents this unknowable as a form of negative dialectic even though it serves reconciliation. The possibility of the existence of the spirit, the contradictions of an antagonistic but emancipatory dialectic, just like death is, in Clio's conception. A discharging demise would come from a change, from paralysis to action. As in the dialogue below:

EMPTY – I'm staying. He needs us, Clio. The citizen in the Horace poem, dreaming he's alone, in the audience; he's removed himself from the stage, from the action, from the actors – from us. That's your brother, my father, he's removed himself from active involvement in the world. We all know it's catastrophic, disengagement, separating thought from action but – We've let him go. I can make him choose not to die by wanting him to live. And I do, I want him to live. Sorry if that's no un *dialectical* enough for you but.

CLIO – Right before I came here last summer, a neighbor lady in Paterson, I told her my brother had cut his wrists, and she gave me a book Mary Baker Eddy. *Science and Health With Key to the Scriptures* (...) I don't subscribe to systems anymore. But her book's beautiful, a guide to the unknowable, the relationship of the intangible to the material. I find she's particularly good on the subject of death. I want him to live, too. I just... Death's in this house, Empty; it's here. I've seen it, close up, but I don't know what death is. So I don't know what Gus hopes to find by doing this, I know he's made his mind up to pursue it, and I don't think I can alter that. She writes that death is the idea of death. If you look at it that way, it's an expression of the uneasy way spirit inhabits matter, and –

EMPTY – Of course you can't alter – You and him, you're transfixed by death maybe, maybe it's some sort of ooky-spooky European political death dementia we bought with us when we came over in 1892. I'm glad you're going, Zeeko. Unintentionally, you're probably reinforcing his depression. The two of you, you're like the before picture in an ad for Prozac. I don't have time to think about death. I have to think about how I can prevent death. (...)

CLIO – Whether Spirits exist, something escapes from matter when it dies. I've witnessed that. It is tragic, but life's tragic, baby. Don't you know that? And if we're lucky, death's also emancipation, a kind of – (...)

MAEVE – I don't think she meant death is good or anything, just like it's like, regarded in a certain light, um... Ecstasy. (...) Ecstasy, it means out of... well, stasis. A... A shift, a change. So what did you mean when you –

EMPTY – Death's some sort of liberation? (Kushner, 2009: 172, 173).

Eddy's book, according to Kushner, was the inspiration for his play. But there is something more than Eddy's book underlying Kushner's play, for it was George Bernard Shaw, in the early 1920s, who saw politics as a way of filling a void, who brought necessary debates about the capitalist way of life to the stage and, above all, saw politics as a form of activism with a very well-defined goal. Capitalism, in the hands of these two playwrights, even if separated by a period of almost 100 years, does not lose the essence of the evil inherent in it. The title of the play, I believe, is an amalgamation, based on dialectical thinking, of these two books from the century of the Industrial Revolution. Both playwrights show a continuity of political thinking. Shaw once placed Don Juan in hell as he superposes paradise and hell as a token of capitalism. Kushner approximates hell to paradise as, like Shaw, it represents this new republicanism he so despises. Observing illusions (or spirits), removed from the world, our darkness ends up seeking light in the gaze of another beyond us. The dream of suicide is nothing more than the dream of the end, perhaps the dream of the end of capitalism. Theater as art once again fulfills its function of mimicking the negativity of the reified world.

PHANTASMAGORIA AS MEMORY

Walter Benjamin's interest in phantasmagoria as a commodity dates to his Arcades Project. For Benjamin, the subject of the work, the arcades of Paris, were relics of a past social order, where consumerism

reigned. Charlie Lawrence Jones, in his article “On Walter Benjamin, and the ‘Arcades Project’” (2017), reminds us that:

Through his research, Benjamin began to see arcades as representative of a crucial moment in social history: the point at which society focused on consumption over production. Buying the latest fashion product was just an opium, he thought, dulling the senses to the true nature of the world. By bringing light to this, he hoped to wake people up from the consumerism of the 19th century and bring about some kind of socialist utopia. (Jones, 2017)

The meaning of phantasmagoria is unreal, chimera, utopia, fabrication. Benjamin’s idea of phantasmagoria, according to Margareth Cohn in her essay “Walter Benjamin’s Phantasmagoria” (1989), hardly illuminates in a literal or figurative sense, but what this phantasm brings as memory, or the phantasmagoria of cultural memory, is the incorporation of this monster as a cultural being. The allegory of the word phantasmagoria, Cohn reminds us, means “speaking the other” within the agora (the market, as well as the public space). Benjamin also reminds us, in his “Theses on History”, that “there is no document of civilization that is not at the same time a document of barbarism” (Benjamin, 2007: 256), in other words, it is the job of this spirit to drag this ghostly cultural memory, which is somehow transmitted from one person to another, as a reminder of the irreconcilability of the present. The possibility of redemption or conciliation, which no longer exists, appears as a demonic doppelganger, “the phantasmagoria remains firmly rooted in the haunted realm of commercial exchange” (Cohn, 1989: 96). The phantasmagoria expresses well Benjamin’s Marxist understanding of the strangely supernatural power evidenced by the material reality of a commodified world, that is, the monster of a consumer society that

is ready to emerge. Cohn also points out that “one of these spectacles, the “phantasmagorical experience” or, as it was also called, the phantasmagoria, was literally illuminating. Using a movable magic lantern called a phantoscope, it projected for its spectators a parade of ghosts” (Cohn, 1989: 90). The phantasmagoria of cultural history is somewhat reproduced in the 1996 essay *Monster Theory: Reading Culture*, by Jeffrey Cohen, who uses the idea of “speaking the other” to help solidify the concept of the other as something that frightens, terrifies and threatens. Cohen, in his “Seven Monster Theses”, states that the monster body is a cultural body, which incorporates fear, desire, anxiety and fantasy; unfortunately, according to the professor, monsters always escape. Because the monster is a historical being, it escapes barriers, borders, time, but it is also a double narrative, one that describes how the monster came to be and another, its testimony, detailing what cultural use the monster serves. The real inability to define or pinpoint the monster or even the abject, using Kristeva’s words, seems very exhausting. I would dare to propose that Cohen’s cultural monster is a transposition of Benjamin’s phantasmagoria of cultural history into which the other, or the ghost, is a weave between pasts and futures. The monster or this cultural other is visibly put into words in Tony Kushner’s theater. And here, he is about to take his own life.

The appearance of ghosts on stage simultaneously points to a past that is ambivalently conceived as flawed and nostalgic, and to also a future that cannot be fulfilled. The appearance of a supernatural being often forms a concrete link between these pasts and futures. And for this supernatural being, unlike what Hamlet said, the rest is not silence, the dead come back to claim, through words, the present and the future. But how do you hear a silence? Harold Bloom returns to consider the ghost of Hamlet’s father:

I hear a primordial silence, as well as voices descending from a sphere inside and outside the rock of the self. When Hamlet concludes by murmuring: “The rest is silence”, he intends both an acceptance of oblivion and a longing for what the Hermetists call the Pleroma or Plenitude. (...) How does one hear a silence? (Bloom, 2019: 72)

Derrida (2006) argued that all texts are, in fact, haunted by other texts. Marvin Carlson, in *The Haunted Stage* (2003), reminds us that theatrical texts relate even more to other texts, literary or not. The haunting appears making a noise, disturbing Bloom’s silence, you cannot hear silence, what you hear is the noise of the past disguised as silence. Correspondingly, Peter Brook’s concept of empty space mashes up with Marvin Carlson’s view of a ghosted empty space, when the second takes the social ghost into consideration. There are no empty spaces should you consider that every space has been inhabited before, hence, the noise heard is mainly the harrowing past that should not be forgotten.

THE HOMOSEXUAL GUIDE TO CAPITALISM AND SOCIALISM
The Homosexual’s Guide centers on the Italian-American Marcantonio family. The patriarch Gus, who lives on Clinton Street in Brooklyn’s Carol Gardens, is a distant cousin of real-life radical congressman Vito Marcantonio and heir to his family’s anarcho-communist past. Fearing the onset of Alzheimer’s, he enlists the support of his family to try to kill himself again after a failed suicide attempt. His sister Bennie, his son Pill with her husband Paul, his daughter Empty with her pregnant girlfriend Maeve and her ex-husband Adam, his son Vic with his wife Sooze, struggle, ponder and respond not only to Gus’ request to end his own life, but to their own problematic and strangely lonely existences in the midst of this large contemporary family. Memory loss appears on stage in the first scene of the play:

PILL – Hey look at that, Alzheimer’s cleared right up.

V – You don’t have Alzheimer’s.

PILL – Did you think you were losing your memory last year? When you...

(...)

GUS – The Committees of Correspondence! Right, that, I – [...]

Because, because she’s there, and you, and you’re cueing me, it comes back, with you kids. But over and over, it’s just... not there. Blank spaces, not like forgetfulness, but. Like *trying to remember* has become this dangerous thing, it... pulls *me* into the blank space, *I’m... I’m become irretrievable. I go away.* [...]

He had Alzheimer’s. It’s in the Family DNA. In his last Years, and he lived *forever* – he was lost in this terrifying fog, a curse to his family, a dead thing in diapers, wandering. We all said that’ll never be me. *I* meant it. (Kushner, 2009:10-14)

The personal, as Kushner demonstrates throughout his work, never comes without the political: Gus’s politics belong to a gradually disappearing history of communist activism and union organizing (trade unionism – an activity that for Gus’s son Vic has caused the nation’s current economic ruin). It is not just that this political history is disappearing and failing – like a collective social Alzheimer’s – but the very capacity of human beings to connect as a political and social organism is disappearing. Gus refuses to show the union documents to his son, who is a historian. Or history teacher, as he puts it. The erasure of history for Gus (and for American society in general) is made clear in the play. The diminishing importance of history and trade unionism moves towards an amnesia that is very real for the humanities in the USA. Betrayal and alienation define this family and the society that forms it. Reagan’s children, the “selfish and greedy, loveless and blind” who populated *Angels in America* (1991) are now

the children of an even more alienated and alienating time: the age of exacerbated neoliberalism.

Kushner returns (as do his ghosts) to Bauman's liquidity, to fleeting relationships without solidity, without love. Pill cheats on Paul with a younger call boy, Eli, while Eli, apparently the reified body, loves and then is left by Pill. Vic sleeps with his sister Empty's lesbian lover, Maeve, impregnating her with a child Empty does not want. Adam buys the family home to bring back his sometime lover, always ex, Empty. Not only do these personal relationships reflect the inability to form lasting human connections in today's socio-political world, but the family itself has lost its connection to the past, to its lineage. Personal amnesia becomes collective as Gus incinerates the family archives. Aunt and niece are left contemplating their loss of family history in a room framed by the fractured skyline of increasingly dehistoric New York City, where the profits of rapid development have destroyed the concept of home... a place to belong over time.

The destruction of the home or of the coven (of the witches and the communists, in this case) is made clear in Paul's words when he reinforces the fact that Gus is part of the communist party. Communists have historically been seen as the witches of American history. In Paul's words:

PAUL – [...] you know I love you all, but, but this... conference or, or gathering of the coven, it legitimizes whatever there is in him of genuine serious suicidal ideation, it wouldn't be a, a good idea probably for most families, but also the man. Is. A. Communist. Party. Member. Cadres. Party discipline, what do I know? [...] (Kushner, 2009: 38)

The abject isolation of characters devoid of temporal, spatial or relational matrices, half naked, left adrift in a land of disconnection

and abandonment, who cannot find the familiar, only the *unheimlich*, loaded with all its distressing and frightening character, to tell them who they are or where they really belong is outlined throughout the play. The reified and objectified view of the commodity, going back to Benjamin and his concept of history, is maintained in the fact that life, and here also death, is transformed into a commodity. Marx's alienated from himself man is represented in Gus's road to death.

ELI – You read Marx in... [...]

PILL – By making it, by working. His labor, his productive life goes into making objects; his labor remains in the objects in the form of value; it becomes objectified, outside of him. His life is objectified, outside of him. [...]

PILL – Since man is estranged from his own labor, estranged from himself, he expresses this, as everything human is expressed, according to Marx, in relationships, his self-alienation is expressed as alienation from other men. [...]

The damage of hustling, that you're commodifying your deepest self, your capacity for giving and receiving love, romantic love, that you're turning that, that capacity within into a thing for sale, you become remote from your own –

ELI – No I mean what I mean is that it's interesting that if you turn tricks you're selling the alienated self. Right? Not like an iPhone your labor life is trapped in, like I get that, that that's bad, like I built this building I can't afford an apartment in, right, but know what I mean? It's not the building or the iPhone, it's you, that's the thing they buy, you don't make this thing, you make yourself into a thing, so – [...]

You buy the alienated worker, the alienation, right, you want to fuck the alienation or get fucked by it, the whole process of... what did you call it? Commodity?

PILL – Fetishism.

ELI – Cool. Like if it's an affliction, a sickness, that process, you want to buy the process, not a boy, but a thing like a boy, in whom, in whom – it's transparent. The affliction. (Kushner, 2009: 61-63)

The end of the play features Snelle giving suicide instructions to Gus, who was her late husband's union colleague. Singing the union song, alone, as she leaves Gus to die, Snelle illustrates the tremendous cost of the loss of the collective: the end of the individual as a political, social and therefore human being.

But Gus is not alone in death: Pill's ex-lover Eli shows up, ready to do anything for 300 dollars. The play begins with the sterile sensuality of a cell phone conversation between lovers and ends with the profound loneliness of a self-inflicted death with a stranger; the patriarch pays the market price for care and human contact. The loss of connectivity that is lamented in the work was then replicated in the relationship between the performance and the audience. The conscience of the characters now needs to emerge in the performance with Kushner marking his, and the spectator's, complicity with the commodification of art and the self; so not only do the Marcantonios pay the human and social cost of this age of hyper-capitalism, but so do we all.

V – So we, we vote? Ok, so, so, Gus? I assume you're a yes vote.

GUS – I am a yes vote.

V – Ok, then it's like, four against to one in favor, so...?

CLIO – It's consensus, not majority rule.

V – I don't...

CLIO – We cast ourselves as a Community in search of common ground. It seems foolish, but it works: you impose an artificial order on an oceanic situation so it doesn't drown you. We must all agree, or each must feel he or she can live with what the others want. [...]

EMPTY – If all four of us want you to, to not kill yourself. To face - ... whatever this is, if it's, even if it's Alzheimer's – it's not, I think it's... (Kushner, 2009: 22 - 23)

Here it may be necessary to return to Freud and the concept of oceanic feeling. For the psychoanalyst, the feeling of “eternity” would be a purely subjective fact. Only based on this oceanic feeling could someone call themselves religious, even if they reject all faith and illusion, as Eddy writes. The strange possibility, indicated by the oceanic feeling, of there being a participation or even total dissolution between us and the world, in its elements and objects, accentuates in extremis the position contrary to the opposition between individual and society, the one that derives strictly from the idea of the decentering of the subject. The subject is outside of itself, it is constituted in the field of the other. Following this train of thought, it is important to remember that the subject of the unconscious is not located in the individual, but among us, in the world inhabited by culture, by history. For Pill, history is heavy. As a subject, you need to belong to a class, an identity, a group, so you need to be.

PILL – History is (heavy). I was raised to believe you must belong, to a, class, to a party, to a cell or a cade or, or an identity, and affinity group, and if you find yourself a stranger within it, if it's hard, if the affinity's almost impossible to, to discern anymore, to sustain – you make it possible, you find a way. To belong. Because if you have no community you mean nothing, you achieve nothing, you are nothing. He believes that. My father. It's paramount. For my sister too. Somehow, for me, belonging to anything that deeply hasn't been possible. Betrayal's always been my only safety, my only... breathable air. (Kushner, 2009: 133)

The ghosts of Marvin Carlson haunt American history, and it is probably in Kushner's play that cultural memory enters the haunted house.

THE FALL OF THE HOUSE OF MARCANTONIOS

You could say that in some way the ghosts of American literature haunt *The Homosexual's Guide*. I would even go so far as to say that it is a play about the erasure of memory of that country. Just as in Edgar Allan Poe's "The Fall of the House of Usher" (1839), the Marcantonios' house ends up in ruins. A metaphorical ruin, but a ruin, nonetheless. Gus is still alive, left to die, but as the circle of his life shrinks, the spectator understands that his choice of death is similar to that of Herman Melville's "Bartleby, the Scrivener" (1853). In his essay "Bartleby, or Contingency" (1993), Giorgio Agamben writes that every act of creation is an act of intelligence and vice versa. The intellect in potency is the canvas on which nothing is written. The scrivener who does not write is the perfect potency, that now only nothingness separates him from the act of creation. Bartleby, as the scrivener who has stopped writing, "is the extreme figure of nothingness from which all creation proceeds and, at the same time, the most implacable vindication of this nothingness as pure, absolute potency. The scrivener has become the writing canvas, he is henceforth nothing more than its blank sheet" (Agamben, 2015: 26). Life is a blank sheet of paper on which we write our stories and store our memories. However, for the patriarch of the family, there is nothing else to write, there are no more memories.

EMPTY – You want to kill yourself and sell the house.

GUS – Sorta. Yeah. Other way around.

PILL – Or: How about you sell, and then, instead of killing yourself, you could, you know, move?

GUS – Yeah. I don't want to. [...]

EMPTY – You want to die instead.

GUS – **I choose not to. That's a choice also. Refusal**¹. (Kushner, 2009: 35-36)

I choose not to. In choosing not to live, Gus denies the power to recall, to remember. On the other hand, it is also in the act of typing or fictionalizing, as the patriarch's friend was able to do, that the world is built, that memories are created. However, Gus continues, even though it is in the work of his hands to make the world, it is also in his hands that the world can be undone. Adorno's dialectic permeates the entire play like a thread that sews up loose ends, but also has the ability to unstitch them. In Gus's words:

GUS – [...] That's what it was, the kid was right. But so was I: My friend the printer, they left him alone that night, and somehow he managed to pull out the breathing tube. He asphyxiated. **The works of your hand makes the world. And while you still have the use of them, they can unmake the goddamn world, just as well.** (Kushner, 2009: 26)

When the Marcantonios' house collapses, it ceases to remember (and there begins a process of 'dewriting'), because it would be the house that, as the patriarch's Alzheimer's progresses, would remember for him or in his place. Just as in Nathaniel Hawthorne's *The House of the Seven Gables* (1851), the Marcantonios' house also has memory.

ADAM – Gus isn't going to kill himself because he has to sell the house! Nobody does that! And he's *wrong* about the market, it's only going up, but that aside the sale of the house has *nothing* to do with –

¹ Bolden lines are mine.

EMPTY – They died here, They died here, *Adam*. All of them, Nicolao, bisnonna Maria, my grandpa Matt, Nonna Rosa. Of course he can't envision life without it. If he feels he's weakening, losing his memory, he has a practically an eidetic memory, he had that, instant recall of the name of every worker he ever met, and in his day – strikes, union drives – he met thousands, their kids, spouses. I bet, I bet the house – If his memory's really going, **I bet this place, um, remembers for him?** And if he sells that, to get money for us... Of course he won't be some crazy forlorn old man in a meaningless memoryless room somewhere. (Kushner, 2009: 56)

It is only in act 3 that V refers to the house for the first time as the House of Usher: "so many candidates for concern in the House of Usher" (Kushner, 2009: 173). I would suggest here that the house that was about to collapse would take everyone inside to cave in together. The ruins of memory always remind me of Walter Benjamin's debris in his "Theses on History". Paul Klee's angel, with its open mouth and bulging eyes, "sees a single catastrophe" and unconditionally sends the observer back to a future "piled with rubble" and incapable of rebuilding what has been destroyed. Memories are gone along with the family home.

As curtain falls, Gus quotes part of Karl Marx's *Communist Manifesto* (1848) in his native Italian and plays with the question of the specter, the ghostly figure on stage. As he haunts the stage of life, memories of a bygone era resurface in a harsh way, but they contain the true soul of the one he haunts, the wasteland that is the United States of America.

ELI – "Uno spettro s'aggira—" (he pronounces the "gg" as a hard "g").
 GUS – (correcting his pronunciation:) "s'aggira." Means "haunting."
 (*from memory*;) "Uno spettro s'aggira per l'Europa – lo spettro del

comunismo.” “Spettro,” that’s... a specter, a ghost. (*A smile.*) At the very beginning, they were thinking about... “A specter is haunting Europe – the specter of communism.” “The story of all societies that have existed is the story of class struggles.” (Kushner, 2009: 236)

CURTAIN

Marvin Carlson in *The Haunted Stage: The Theater as Memory Machine* (2003) claims that “the physical theater, as a site of the continuing reinforcement of memory by surrogation, is not surprisingly among the most haunted of human cultural structures” (Carlson, 2003: 2), thus “one might argue that every play is a memory play” (Carlson, 2003: 2). Aligning with the thoughts of Walter Benjamin, Margareth Cohn and Jeffrey Cohen, Marvin Carlson considers the theater as a repository of cultural memory, but like the memory of each individual, it is also subject to multiple modification and forgetfulness as memory is. Therefore, “the present experience is always ghosted by previous experiences and associations while these ghosts are simultaneously shifted and modified by the process of recycling and recollection.” (Carlson, 2003: 2) Every play is haunted by American literature and theater, and I argued that is probably in Tony Kushner’s plays that cultural memory finally enters the haunted house.

Attilio Favorini, in his 2007 essay, “Some Memory Plays Before the ‘Memory Play’” argues that:

(...) memory helps locate self on a continuum of characteristics socially constructed and both autonomically and auto-noetically determined, that is, driven by one’s neurocognitive profile and history. We may “have” memory, but memory also has us: it tells us who we are. (Favorini, 2007: 30)

As how we remember who we are, “memory” provides the very core of identity. From the earliest times that can be recorded, we represent stories to each other and in these stories lie the power to remember the past. From what is “unfamiliar” to melancholy, the time of death is present in the memory of the American playwright’s characters as life, politics and death mingle in one last lonely dance.

It is quite clear that Tony Kushner’s spectropolitics goes beyond his *Homosexual’s Guide* (2009). As the house of Marcantonio crumbles into debris at the end of the play, and the ghosts of American literature come to the scene, one cannot miss to acknowledge that Kushner’s contemporary world is as haunted as Edgar Allan Poe’s once was. Ghosts come on to the stage not only to remember the past as a finite time, but as a warning sign about a future that cannot be seen without its concerns and anxieties. The possibility of a better future meets the erasure of memory as the specter only presents us with anguish as it confirms we are living past hope.

REFERENCES

- Agamben, Giorgio (2015). *Bartebly, ou da contigência*. Trad. Tomaz Tadeu. BH: Autêntica.
- Benjamin, Walter (2007). *Illuminations*. NY: Schocken Books [1968].
- Bloom, Harold. (2019). *Possessed by Memory: The Inward Light of Criticism*. NY: Knopf.
- Brook, Peter (1996). *The Empty Space*. New York: A Touchstone Book [1968].
- Carlson, Marvin (2003). *The Haunted Stage: The Theater as Memory Machine*. Michigan: The University of Michigan Press [2001].
- Cohn, Margareth (1989). “Walter Benjamin’s Phantasmagoria”. *New German Critique*, 48: 87-107.
- Cohen, Jeffrey (1996). *Monster Theory: Reading Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.

- Eddy, Mary Baker (1875). *Science and Health with Key to the Scriptures*.
Online available in Fulltextarchive.com. [Seen: September 2023].
- Favorini, Attilio (2007). Some Memory Plays Before the “Memory Play”.
Journal of Dramatic Theory and Criticism, Volume 22, Number 1: 29-50.
- Freud, Sigmund (2021). *O Infamiliar [Das Unheimlich]*. Transl. by Ernani
Chaves and Pedro Heliodoro Tavares. BH: Autêntica.
- Freud, Sigmund (2003). *The Uncanny*. Transl. by David McLintock.
London: Penguin Books [1941].
- Freud, Sigmund (2021). *Tempos de guerra e de morte*. Transl. by Petê
Rissatti. RJ: Nova Fronteira.
- Freud, Sigmund (2013). *Luto e melancolia*. Transl. by Marilene Carone. SP:
Cosac Naify.
- Hawthorne, Nathaniel (1913). *The House of the Seven Gables*. Carlisle:
Applewood Books [1851].
- Jones, Charlie Lawrence. “On Walter Benjamin, and the “Arcades
Project”, [online] available in: [https://citymonitor.ai/environment/
walter-benjamin-and-arcades-project-3545](https://citymonitor.ai/environment/walter-benjamin-and-arcades-project-3545). [Seen: October/2023].
- Kellehear, Allan (2009). *A Social History of Dying*. UK: Cambridge
University Press [2007].
- Kushner, Tony (2023). *The Homosexual’s Guide to Capitalism and Socialism
with Key to the Scriptures*. NY: Theatre Communications Group.
- Marx, Karl (2009). *The Communist Manifesto*. London: CRW Publishing
Limited [1848].
- Poe, Edgar Allan (2017). “The Fall of the House of Usher”, in Poe, Edgar
Allan, *Tales of Mystery and Imagination*. Bath: Worth Press Ltd. [1902].
- Rokem, Freddie (2009). *Philosophers and Thespians: Thinking Performance
(Cultural Memory in the Present)*. Redwood City: Stanford University
Press.
- Shaw, George Bernard (1982). *The Intelligent Woman’s Guide to Socialism,
Capitalism, Sovietism & Fascism*. GB: Penguin Books [1928].

— (2021). *Man and Superman, John Bull's Other Island, and Major Barbara*.
Oxford: Oxford University Press [1903].

Sturken, Marita (1997). *Tangled Memories: The Vietnam Wars, the AIDS
Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of
California Press.

ARQUIVO

E AGORA, JOÃO? DIÁLOGOS ENTRE JOSÉ CARDOSO PIRES E JOÃO CABRAL DE MELO NETO

WHAT NOW, JOÃO? DIALOGUES BETWEEN JOSÉ CARDOSO PIRES
AND JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Rafaela Cardeal

Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras

da Universidade de Lisboa

cardealrafaela@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6952-621X>

No ensaio que dedicou à presença de Carlos Drummond de Andrade em Portugal, Helder Macedo relata o forte diálogo de sua geração com o poeta brasileiro e, amplamente, com a literatura de seu país: “Tempo houve em que a melhor literatura portuguesa era a brasileira”, “aquela que líamos como se fosse nossa, a que teríamos desejado por escrever” (Macedo, 2007: 165). Para ele, o autor de *Alguma poesia* (1930) foi não só o mais influente – mais até do que Fernando Pessoa – desde meados da década de 1940 até os anos de 1960, como também o poeta que sozinho, ou quase sozinho, foi o Segundo Modernismo Português. A partir desse testemunho, o ensaísta enumera sugestivas correspondências e casos de inegável eco drummondiano em escritores tão diversos como Carlos de Oliveira, Alexandre O’Neill, António Ramos Rosa, Egito Gonçalves, José Cardoso Pires e Mário Cesariny de Vasconcelos. Sem dúvida, Drummond foi um mestre para a poesia portuguesa e, é claro, para a poesia brasileira, na qual sua influência se fez sentir de maneira radical, inclusive, em um de seus discípulos mais notáveis: João Cabral de Melo Neto, que viria a se tornar, mais tarde, o sucessor de seu magistério nos dois

lados do Atlântico – ou contendor da lição do antigo mestre. Macedo salienta esse fato quando, citando poetas brasileiros que circulavam entre os portugueses, afirma que João Cabral era “persistentemente” presente, “até ter ficado quase o único” (Macedo, 2007: 166), e acentua que sua importância para Ramos Rosa seria somente igualada por Drummond.

Entre as várias homenagens prestadas ao autor em Portugal, a mais bela teria sido, nas palavras de Helder Macedo, o volume *E agora, José?* (1977), publicado por José Cardoso Pires. Cabe recordar que ele não foi o único a se valer da interrogação drummondiana: José Gomes Ferreira, Casimiro de Brito, Jorge de Sena, Rui Knopfli e outros autores também fizeram parte daqueles que a tornaram um bordão popular utilizado em vários contextos. Com um desfecho afetivo, Macedo conclui o texto, prestando tributo tanto a Drummond quanto a Cardoso Pires, a quem se refere como “velho amigo e exemplar camarada” (Macedo, 2007: 179), contudo, sem detalhar o modo como essa admiração se manifestava, além da evidente referência, na sua obra. Ironicamente, o nome próprio que no poema “José” adquire a impessoalidade e o anonimato de um José-ninguém, capaz de representar uma coletividade, como símbolo do homem desamparado, transforma-se numa “meditação muito pessoal e algo amarga” (Macedo, 2007: 178) de outro José, Cardoso Pires, sobre si mesmo e sobre seu país, desde as inquietações com a censura até o pós-25 de Abril. É o que reflete a própria organização da coletânea de ensaios que se inicia com a seção “Auto-retrato” e termina com “E agora, José?”. Este ensaio final, que intitula o conjunto, e o livro *De profundis, valsa lenta* (1997), ambos se escrevem, de acordo com Cleonice Berardinelli (2001), “sob o signo de Drummond”, não apenas estabelecem uma curiosa ligação entre as duas publicações, mas também evidenciam a permanência do poeta brasileiro na trajetória do escritor português.

Nas *Poesias* de Drummond, edição que tinha “acolá na estante” (Pires, 1997: 33), como revela em *De profundis, valsa lenta*, livro de teor autobiográfico, o escritor encontraria uma espécie de espelho, onde se vê e dá a ver suas reflexões. O poeta itabirano não foi o único brasileiro a compor sua biblioteca, como revelam os exemplares de *Poemas escolhidos* (1963) e de *A educação pela pedra* (1966), de João Cabral (Figuras 1 e 2). A primeira antologia da poesia cabralina publicada em Portugal, sob a organização de Alexandre O'Neill, ostenta uma dedicatória cordial e concisa, como costumam ser os autógrafos de João Cabral, oferecendo o exemplar como “homenagem”; e uma anotação na última página com a direção do remetente: “Calle Junqueras 18 / Barcelona” – isto é, *Carrer de les Jonqueres*,

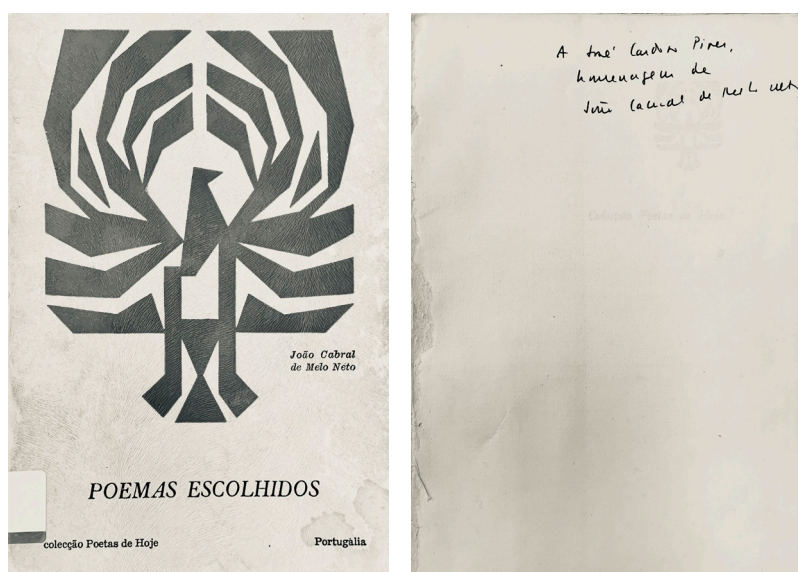


FIGURA 1: Exemplar de *Poemas Escolhidos* (BNP L. 1224445 V.) A José Cardoso Pires, homenagem de João Cabral de Melo Neto.

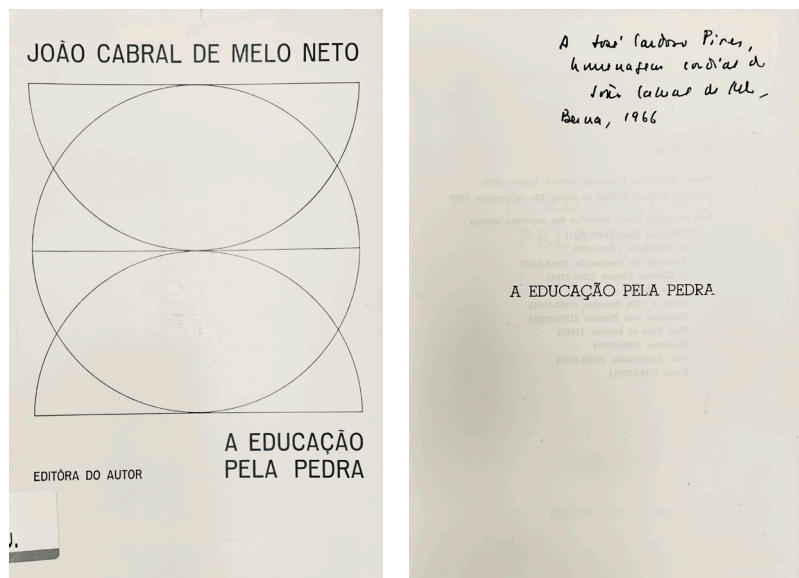


FIGURA 2: Exemplar de *A educação pela pedra* (BNP L. 122446 V.). A José Cardoso Pires, homenagem cordial de João Cabral de Melo Neto Berna, 1966.

onde funcionava o consulado-geral do Brasil.¹ O gesto de oferta fora motivado pelo amigo em comum de José e João, o Alexandre, circuito que é revelado pela exígua correspondência trocada entre eles.

Em 2 de fevereiro de 1964, escreve Cardoso Pires a Cabral, expressando já nas primeiras linhas a enorme alegria que sentiu ao saber, através de O'Neill, que o “poeta rigoroso” tinha gostado de *Cartilha do Marialva ou das negações libertinas* (1960), livro com tiragem escassa de 400 exemplares – dos quais 350 destinados ao público. Assim, o ficcionista sente-me mais à vontade para enviar ao brasi-

¹ Os exemplares de *Poemas Escolhidos* e *A Educação pela Pedra* encontram-se na Biblioteca Nacional de Portugal, assim como o espólio de José Cardoso Pires.

leiro outros livros: *O hóspede de Job* (1963), *Jogos de azar* (1963) e a primeira edição de *O anjo ancorado* (1958), enumera, salientando que gostaria também de enviar *O render dos heróis* (1960), que se encontrava esgotado. “É pouco, mas quem dá tudo o que tem faz o impossível”, pontua Cardoso Pires, acrescentando um breve comentário para o seu exigente leitor: “Só tenho pena de que vá conhecer *O anjo ancorado* na 1.^a edição, uma vez que o texto da 2.^a é mais descarnado e mais no gume de lâmina” (Pires, 1964). Por fim, ele envia junto com a carta um recorte da revista *Seara Nova*, que traduzia “por linhas enviesadas, a extraordinária agitação e o interesse que se faz, também em Portugal, à volta da poesia de Melo Neto”, colocando-o “no lugar-comum de ser, com verdade, um dos muitos admiradores devotados” que existiam no seu país. E, ainda, finalizava com o destaque: “embora, vaidade à parte, um dos mais antigos e dos mais estudiosos” (Pires, 1964) (**Figura 3**).

É surpreendente o raro registro epistolar conservado no arquivo de João Cabral de Melo Neto devido ao seu imediato valor documental e, especialmente, ao desvelar, em primeira pessoa, da admiração devotada pelo poeta brasileiro e da posição privilegiada em que se coloca Cardoso Pires – e não em lugar-comum, como faz parecer – entre os primeiros e os mais dedicados leitores. Ora, ao se examinarem as relações pessoais e/ou literárias estabelecidas por João Cabral em território português, dificilmente o nome de Cardoso Pires figurará entre os primeiros a serem mencionados, se ao menos vier a ser lembrado. Em contrapartida, a obra do ficcionista não aponta nenhum sinal explícito dessa admiração, sequer em epígrafes, como ocorreu com Drummond. Contudo, a via paratextual, epistolar e biográfica, oferece certos elementos que nos ajudam a recompor o retrato – digamos, precário – do que foi ou terá sido esse diálogo luso-brasileiro.

Lilhoz, fev. 2/54

Prezado camarada,

Senti uma enorme alegria ao saber, pelo O'Neill, que tinha portado de "Contilha de Marialva". A opinião de um poeta rigoroso é uma verdade exigente, literariamente vivida, que não se compadece com reconhecimento de crítica. Daí o meu entusiasmo com a notícia.

Assim, acho-me um pouco mais à vontade para lhe enviar mais alguma coisa de mim: O Hospede de Jê, um exemplar de 1ª edição de O Anjo Ancorado e outro de João do Azor, este último contendo uma coleção de contos que me foi possível apurar de "Camuinhos" e "Histórias de Amor" (aproveitando pela censura).

Além dessa narrativa dramática (O Rende do Herói), que se encontra esgotada mas de que tenho esperança desencantar um volume para lhe oferecer, e tudo quanto escrever. E' pouco, mas quem dá tudo o que tem faz o impossível.

Sei tenho pena de que não conheça O Anjo Ancorado na 1ª edição, uma vez que o texto de 2ª é mais descurado e mais no gume de lâmina.

A título de curiosidade, junto um recorte de "Seas Nova". O que lá se diz traduz, por linhas enfiadas, a extraordinária agitação e interesse que se faz, também em Portugal, a volta de poesia de Melo Neto. E põe-me no lugar comum de ser, com verdade, um dos muitos admiradores devotados que tem no meu país — embora, vaidade à parte, um dos meus antigos e dos mais estubrosos.

Seu muito grato,

José Cardoso Pires

P.S. — Os livros adquiriram por correio registado, em separado.

FIGURA 3. Carta enviada por José Cardoso Pires (Arquivo João Cabral de Melo Neto, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa).

Lisboa, 2 de fevereiro de 1964

Prezado camarada,

Senti uma enorme alegria ao saber, pelo O'Neill, que tinha gostado da "Cartilha do Marialva". A opinião de um poeta rigoroso é uma verdade exigente, literariamente vivida, que não se compadece com reconhecimento de cortesia. Daí o meu entusiasmo com a notícia.

Assim, acho-me um pouco mais à vontade para lhe enviar mais alguma coisa de meu: *O Hóspede de Job*, um exemplar de 1.^a Edição de *O Anjo Acorado* e outro de *Jogos de Azar*, este último contendo uma seleção dos contos que me foi possível apurar de "Caminheiros" e "Histórias de Amor" (apreendido pela censura).

Além duma narrativa dramática (*O Render dos Heróis*), que se encontra esgotado mas de que tenho esperança desencantar um volume para lhe oferecer, é tudo quanto escrevi. É pouco, mas quem dá tudo o que tem faz o impossível.

Só tenho pena de que vá conhecer *O Anjo Acorado* na 1.^a Edição, uma vez que o texto da 2.^a é mais descarnado e mais no gume de lâmina.

A título de curiosidade, junto um recorte da "Seara Nova". O que lá se diz traduz, por linhas enviesadas, a extraordinária agitação e o interesse que se faz, também em Portugal, à volta da poesia de Melo Neto. E põe-me no lugar-comum de ser, com verdade, um dos muitos admiradores devotados que tem no meu país — embora, vaidade à parte, um dos mais antigos e dos mais estudiosos.

Seu muito grato,
José Cardoso Pires

P.S. Os livros seguiram por correio registado, em separado.

Os registros documentais, além de exíguos, apresentam lacunas significativas – com sorte, a serem colmatadas por novas descobertas ou, ainda, pelo cruzamento de informações indiretas, provenientes de fontes e espólios de terceiros. Do lado brasileiro, a carta é o único documento salvaguardado, uma vez que os exemplares enviados por Cardoso Pires se dispersaram junto com a biblioteca de João Cabral, leiloadas após sua morte, em 2000. Porém, segundo o catálogo do leilão, dentre as raridades bibliográficas da biblioteca cabralina encontravam-se os livros *Cartilha do Marialva*, exemplar nº. 160, autografado pelo autor a João Cabral, *Jogos de azar* e *O hóspede de Job*, estes dois últimos sem qualquer menção a autógrafo, ao que tudo indica uma falha descritiva do próprio inventário. Como aponta no *post-scriptum* daquela carta, esses volumes que seguiram por correio registrado, “em separado”, muito provavelmente, ostentariam dedicatórias. Outro indício considerável aparece na correspondência trocada entre Cabral e O’Neill, cujo conteúdo epistolar é parcialmente conhecido, já que, das cartas remetidas pelo brasileiro, apenas se tem notícia de uma – encontrada, recentemente, pela biógrafa Maria Antônia Oliveira.² Em carta de 8 de março de 1964, O’Neill pergunta se João Cabral tinha recebido livros de Cardoso Pires. E, assim, complementa:

Eu tomei a liberdade de lhe contar que você gostara muito da Cartilha, e que lhe deu imenso prazer e o estimulou. Ele é seu grande leitor e prezava-o em alto grau. Além disso, a Cartilha não foi muito bem recebida aqui: os marialvas reportaram logo... (O’Neill, 1964)

Alguns pontos encontram-se, por ora, conectados. Sabemos que o contato de Cardoso Pires e Cabral de Melo Neto se estabeleceu

² Cf. Fiuza, 2023.

por intermédio de Alexandre O'Neill, um de seus mais fervorosos divulgadores em Portugal, e que o brasileiro não só recebeu os livros do ficcionista, como os conservou até o fim da vida. Permanece, contudo, um fio solto que resiste à costura desta trama documental: o recorte enviado junto da carta, até o momento, não localizado no arquivo do poeta brasileiro. Tudo indica que se trate da breve nota publicada no número de fevereiro de 1964 da revista *Seara Nova*, sob o título “Hipersubjetividade em Melo Neto” – a única menção a João Cabral identificada, naquele período, na base digital da revista. Este texto, não assinado, responde diretamente à crítica anônima publicada no *Diário de Notícias*, em 19 de dezembro de 1963, que contestava uma afirmação feita por Alexandre Pinheiro Torres no prefácio de *Poemas escolhidos*. O debate incide sobre a ideia de que a poesia de João Cabral é “despoetizada” e livre da “hipersubjetividade” que, de acordo com Pinheiro Torres, contaminava certa lírica contemporânea.³ O articulista do *Diário de Notícias* defendia que o poeta brasileiro não havia se despedido da carga sentimental, apoiando-se em um excerto do poema “A palavra seda”, que pouco sustentava tal argumento. É justamente o que refuta a nota anônima da *Seara Nova*, provavelmente escrita por Cardoso Pires:

³ Trata-se do parágrafo final de “A poesia de João Cabral de Melo Neto (apenas algumas indicações ao leitor comum)”: “João Cabral de Melo Neto, poeta de génio autêntico, aponta um caminho para a poesia do presente e do futuro: uma poesia ‘despoetizada’, liberta da carga sentimental, da hipersubjetividade de que tem vindo a empapar-se e que tem dado, nos últimos tempos e em todos os países, as flores neo-românticas que se conhecem; uma poesia prosaica, fiel ao real, discípula do positivo, profundamente radicada ao seu contexto geográfico-histórico-sociológico (sem o que, podendo embora existir, não chegará a ter voz); uma poesia que devasse o mistério a bisturi; uma poesia realista, de um realismo que se aproxime do real cada vez mais, e continue a persegui-lo como alvo, única ‘caça’ digna de sua mira privilegiada.” (Torres, 1963: XXXV, grifos do autor)

Um comentador anónimo da página de *Artes e Letras* do *Diário de Notícias* fez há semanas uma descoberta literária sensacional: encontrou hipersubjectividade em João Cabral de Melo Neto! Subjectividade, só, era pouco, foi preciso o prefixo: hipersubjectividade. Só assim é que Melo Neto, grande poeta em qualquer parte do mundo, consegue não magoar nem irritar todos aqueles que fizeram do chamado lirismo confessional bem-choradinho-e-encasulado a irremediável vocação da raça e até mesmo a essência da poesia. Trata-se portanto de uma tese utilíssima. E, embora, o exemplo escolhido tenha provado precisamente o contrário do que se pretendia (como o leitor pode verificar lendo *A palavra seda*, na pág. 196 da edição portuguesa dos *Poemas* de Melo Neto), seria na verdade deplorável que uma tese tão prometedora e aliciante não tivesse o desenvolvimento que sem dúvida merece. Mãos à obra, pois, para contentamento de todos nós e descanso de alguns! (*Seara Nova*, 1964: 53)

Com ironia afiada, o autor não apenas corrige uma leitura apresada da poesia cabralina, como também aproveita a ocasião para criticar, com firmeza, um certo tipo de lirismo confessional ainda resistente – e influente – no meio literário português. Essa intervenção pública, embora anónima, parece alinhar-se nitidamente ao comentário que Cardoso Pires formula na carta enviada a João Cabral, ao afirmar que o artigo traduzia, “por linhas enviesadas” (Pires, 1964), a agitação e o interesse então despertados por sua poesia. Ao declarar-se, ainda, “um dos mais antigos e dos mais estudiosos” admiradores devotados de João Cabral em Portugal, Cardoso Pires sugere que essa defesa não era episódica, mas fruto de um conhecimento profundo da obra.

Quatro anos depois, em 1968, seria a vez do grande encontro. José Cardoso Pires e João Cabral se conhecem na comemoração do 22.º aniversário do *Jornal do Fundão*. O programa contou com o colóquio “Poesia, Hoje”, no dia 27 de janeiro, e no dia seguinte a realização de

um almoço de confraternização, que reuniu na Beira Baixa, durante dois dias, importantes nomes da intelectualidade portuguesa: Alves Redol, Jaime Lopes Dias, Salette Tavares, Fíama Hasse Pais Brandão, Ruy Belo, Arnaldo Saraiva, António Alçada Baptista e Ruben A. – este último foi responsável, como funcionário da Embaixada do Brasil em Lisboa, por conduzir o poeta e diplomata brasileiro até o Fundão. Vindo expressamente de Barcelona, a convite do jornal, João Cabral regressava a Portugal após o sucesso estrondoso do espetáculo *Morte e vida severina*, realizado em 1966 pelo Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca) em Lisboa, Porto e Coimbra. A popularidade conquistada pelo poeta, especialmente entre os jovens portugueses, devia-se à potente mensagem de seu poema dramático, carregada de força e significado político, em meio ao contexto repressivo enfrentado pelo país. Graças à imunidade diplomática, nem João Cabral, nem sua obra, chegaram a ser alvos da censura salazarista, porém o escritor não escaparia do olhar vigilante da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), sobretudo numa iniciativa que envolvia o *Jornal do Fundão*.

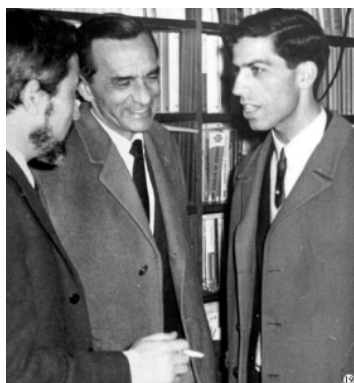


FIGURA 4. Encontro no Fundão, José Cardoso Pires, João Cabral de Melo Neto e Arnaldo Saraiva (janeiro de 1968).

Apesar da localização periférica, o jornal fundado por António Paulouro em 1946 tornou-se um dos veículos de comunicação mais prestigiados no país e uma das vozes mais incômodas do Estado Novo. No mais emblemático ataque contra a imprensa, o *Jornal do Fundão* foi suspenso por tempo indeterminado em 23 de maio de 1965, após noticiar a atribuição do Grande Prémio de Novelística ao livro *Luuanda* (1963), de José Luandino Vieira, detido no Tarrafal como preso político, apenas voltando às atividades seis meses depois sob enorme vigilância. É o que registram os ofícios confidenciais emitidos pelo Posto de Vigilância da PIDE na Guarda, responsável pelo controle da região, ao diretor da PIDE em Lisboa. Antes mesmo de João Cabral pisar em solo português, a 19 de janeiro, comunica-se a iminente realização do evento que poderia ser aproveitado para fins políticos, havendo a possibilidade de que fossem feitas referências desfavoráveis ao governo durante o colóquio e o almoço, tendo em vista os princípios defendidos pelo jornal e a ideologia política do seu diretor. A 29 de janeiro, é remetido um relatório detalhado, elaborado pelo chefe do posto a partir do relato de dois agentes que estiveram no local (PT/TT/PIDE/Del/C PI 38003–NT 4874) (**Figura 5**).

Com a ausência do embaixador do Brasil em Portugal, que presidiria o evento, o diretor do jornal aponta Cardoso Pires como substituto, o que é imediatamente recusado pelas autoridades, sendo-lhe imposta, ainda, a condição de “não poder falar”. Como assinala o ofício, o escritor não acataria a ordem: durante o colóquio, fez a última pergunta a João Cabral – que, afinal, não discursou e só respondeu às questões da audiência. E, no dia seguinte, após o almoço de confraternização, Cardoso Pires também realizaria um breve discurso, que é parafraseado no relatório: “Em virtude das restrições que lhe haviam sido impostas”, teria dito Cardoso Pires, “[ele] não se podia alongar e julgava que a melhor homenagem que podia prestar, era

dizer algumas palavras”, acrescentando que o *Jornal do Fundão* era o único no país “que não era provinciano” (PT/TT/PIDE/Del/C PI 38003–NT 4874). O episódio voltará a se repetir, mais tarde, em 1974, no 28º. aniversário do jornal, ao qual Cardoso Pires esteve ligado através do suplemento *&etc...*, que coordenou com Vítor Silva Tavares entre 1967 e 1971. Nessa ocasião, ao lado de Eugénio de Andrade e Manuel Cargaleiro, Cardoso Pires foi homenageado, mas proibido de falar, dessa vez, pelo governador civil de Castelo Branco. Perante a intimidação, ele tomou a palavra e denunciou a proibição que acabava de ser comunicada. A PIDE não lhe deu voz de prisão, mas espancou brutalmente um funcionário do restaurante, onde acontecia o almoço de confraternização.

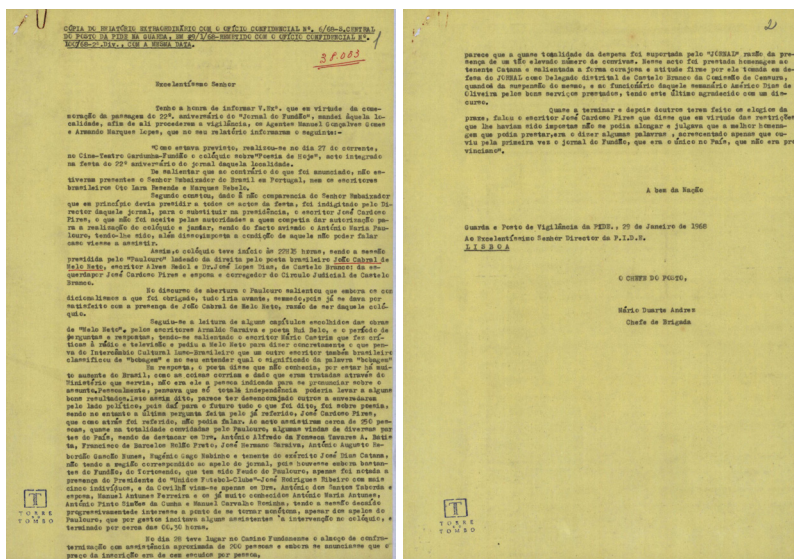


FIGURA 5. Relatório da PIDE sobre o evento do *Jornal do Fundão* (1968), Arquivo Torre do Tombo, PT/TT/PIDE/Del/C PI 38003–NT 4874

Em entrevista a Artur Portela, que compõe o volume *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, o ficcionista relembrou o ocorrido, meses antes do 25 de Abril, como “uma afirmação de liberdade” em homenagem à resistência de António Paulouro e do *Jornal do Fundão*. E também explica que o nome do governador civil, que o havia censurado, estava inscrito na abertura do ensaio “Técnica do Golpe de Censura”, de *E agora, José?*: “Dedico estas reflexões a um cidadão sem letras, Simplício Barreto Magro, veterinário e governador fascista, o qual, proibindo-me, me obrigou a falar de liberdade” (Pires e Portela, 1991: 41). Nesse mesmo depoimento, quando questionado sobre o seu estilo, responde:

Para mim, o estilo não é uma caligrafia, o estilo que se “vê” não se sente e por isso é que eu admiro a escrita *ao gume da lâmina*, digamos assim. Desgastar, afiar, ir até o osso, como faz por exemplo o João Cabral de Melo Neto... O projecto é esse. E, como tal, prefiro pecar por defeito a pecar por excesso, ou, se quiser, prefiro exigir criatividade ao leitor a mantê-lo passivo. O difícil neste jogo é que tudo se passa como nos faquires que marcham sobre o gume da lâmina: o menor desvio para mais ou para menos pode abrir golpe. Em todo o caso, esta ou qualquer outra proposta de estilo corre sempre riscos de ruptura e é necessário que os corra para que o estilo se afirme como próprio. Necessita de corromper para criar (a própria língua para se ajustar à expressão do tempo tem de ser corrompida, não é assim?) [...] (Pires e Portela, 1991: 41) (grifos do original)

Quase três décadas antes, na carta de 1964, Cardoso Pires utilizava vocabulário semelhante ao se dirigir a João Cabral, não para se referir à escrita do autor de *Uma faca só lâmina*, poema-livro que viera a público em Portugal na edição de *Poemas escolhidos* – exemplar que recebeu de oferta do autor e manteve em sua estante

—, mas sim para avaliar a própria obra. A autocrítica consiste em afirmar que o texto da primeira edição de seu *O anjo ancorado*, que remetia ao poeta brasileiro, era menos cabralino, isto é, menos “descarnado” e “no gume de lâmina” do que a segunda. É bem possível que Cardoso Pires se referisse, na verdade, à terceira edição do livro, publicada em setembro daquele ano, isto é, meses após o envio da missiva. No volume, apresenta-se a indicação de que o texto foi revisto e que ainda acompanha um ensaio sobre o autor assinado por Alexandre Pinheiro Torres. Tudo indica que na altura da escrita da missiva o processo de revisão ainda não estivesse concluído — motivo pelo qual não receberia a edição mais recente —, o que virá a acontecer, segundo informação da edição, em abril daquele ano.

Guardadas as devidas proporções, existe entre os dois ensaios de Pinheiro Torres pontos de convergência, naturalmente, procedentes do “horizonte de expectativa” do crítico. Em primeiro lugar, ambos os textos, tanto no caso do brasileiro quanto do português, apresentam uma abordagem sociológica e destinam-se para certo tipo de leitor: o “leitor comum” e o “Leitor Distraído”, respectivamente, talvez sinônimos nessa perspectiva. Para além desse detalhe, quicá mais revelador do estilo do autor do que da própria análise, são apontadas características que encontram semelhança estrutural nas obras do ficcionista e do poeta: a procura pela síntese, pela palavra precisa com o propósito de reduzir a linguagem ao essencial, ao “osso”, como acentua Pinheiro Torres, o que teria levado Cardoso Pires a “um tipo de escrita inimiga e feroz de todos os barroquismos de expressão” (Torres, 1964: 214) e João Cabral a uma poesia contundente, substantiva e “seca, reduzida à sua calíça” (Torres, 1963: XXIV).

Esse vocabulário comum voltaria a ser utilizado, dessa vez, pelo próprio Cardoso Pires na sequência do lançamento de seu último

livro, *De profundis, valsa lenta*. Em entrevista para o *Diário de Notícias*, falando de rigor e objetividade – palavras-chave da poética cabralina –, não por acaso, cita mais uma vez o brasileiro. Maria Teresa Horta, a entrevistadora, logo questiona o escritor sobre o que ele queria exatamente dizer com isso, recebendo a seguinte resposta: “Despojada de barrocos, de advérbios. Como fez esse grande poeta, o João Cabral de Melo Neto, que me seduz pela sua escrita seca e descarnada” (Pires, 1997b: 38). Neste e noutros depoimentos, demonstra-se que a “lição” de João Cabral não se restringiu apenas aos poetas, estendendo-se aos artífices da palavra, independente do gênero, como sublinha a fala do ficcionista. Sua “lição de poesia”, afinal, é uma lição de escrita, de profunda dimensão estética e ética, que exige sempre a justeza, nos dois sentidos da palavra, isto é, a medida da justiça ou a justa medida. Outro aspecto que aproxima, ainda mais, seus projetos literários que nunca prescindiram de uma visão política, embora João Cabral não tenha atuado ativamente, nem tenha se filiado a nenhum partido político, como Cardoso Pires, sua intervenção cívica fica bastante clara em cartas, o que, inclusive, provocou o afastamento das funções diplomáticas, por quase quatro anos, após a acusação de atividade subversiva e suposta colaboração com o Partido Comunista – denúncia feita por um colega diplomata a partir de correspondência interceptada.

Os nomes de Cardoso Pires e João Cabral poderiam ter se enlçado, indiretamente, nas páginas da revista *Almanaque*, que reproduz, no número de maio de 1960, uma breve nota de apresentação que anunciava o lançamento da primeira publicação do brasileiro em terras portuguesas. Editado pela Guimarães, *Quaderna* contou com a “curadoria” e os esforços de Alexandre O’Neill, também um dos redatores da *Almanaque*, ao lado de Cardoso Pires, que coordenava a equipe, composta por José Cutileiro, Luís de Sttau Monteiro, Augusto

Abelaira, Vasco Pulido Valente. É o próprio O'Neill que indicou ao autor em carta sem data, provavelmente daquele ano, que enviasse um volume à redação, ao cuidado de Cutileiro. No texto, que não está assinado, João Cabral é apresentado como nome “certamente desconhecido para a grande maioria do público”, mas que correspondia a “um dos maiores poetas da língua portuguesa vivos”. Desde o subtítulo, “um homem de travo seco”, expressa-se a qualidade enxuta e depurada de sua poesia, o que é reforçado pelo ilustrativo poema “A palo seco”. Devido ao caráter coletivo da redação, todos teriam afinidade com o que foi escrito, porém, nessa altura, Cardoso Pires encontrava-se afastado da revista, durante o exílio no Brasil, o que descarta qualquer envolvimento nesse episódio – e, igualmente, o contato pessoal naquele país, visto que João Cabral, nesse período, estava na Europa.

Entre encontros e desencontros, entre a literatura e a vida, Cabral de Melo Neto e Cardoso Pires – ou simplesmente João e José –, voltam a se cruzar, agora textualmente. Desta vez, pelas mãos de outro José, o crítico José Guilherme Merquior, que estabelece a ligação em *A astúcia da mimese – ensaios sobre lírica* (1972), ao refletir sobre “alguns problemas da crítica estrutural”. Ali, os autores de *A educação pela pedra* e de *Cartilha do Marialva* são citados lado a lado com outro João, Guimarães Rosa, enquanto “casos de pioneirismo estilístico” mais fortes da segunda metade do século XX (Merquior, 1997: 234). A presença do português entre os brasileiros surpreende – não pelas nacionalidades, é claro –, mas pela singularidade do gesto que os aproxima, a trama do gesto crítico que, como intuiu Manuel Gusmão (2010), sempre exige um terceiro ou terceiros para promover o encontro de dois, seja na vida, como fez O'Neill, seja no texto, como fazemos nós leitores.

REFERÊNCIAS

- Arquivo PIDE/DGS. Processo Del/C PI 38003 – NT 4874. Arquivo Nacional Torre do Tombo.
- Berardinelli, Cleonice (2001). “Dois Josés encaram a morte”. *Semear: Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*, 5. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- Diário de Notícias*, Artes e Letras, 19 de dezembro de 1963.
- Fiuza, S. (2023). Alexandre O’Neill: leitor e divulgador de João Cabral em Portugal. *Texto Poético*, 19 (39), 82–113.
- Gusmão, Manuel (2010). *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poemas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Macedo, Helder (2007). “O Drummond Português”. *Trinta Leituras*. Lisboa: Editorial Presença.
- Merquior, José Guilherme (1997). *A astúcia da mimese – ensaios sobre lírica*. 2.^a edição. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Pires, José Cardoso (1964). Carta inédita [2 de fevereiro de 1964]. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Arquivo João Cabral de Melo Neto, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- *O anjo ancorado*. 3.^a edição, revista e seguida de um estudo sobre o autor por Alexandre Pinheiro Torres. Lisboa: Arcádia.
- (1977). *E agora, José?*. Lisboa: Moraes.
- (1997). *De Profundis, Valsa Lenta*. Lisboa: Dom Quixote.
- (1997). “Há mais imaginação na ciência”, por Maria Teresa Horta. *Diário de Notícias*, Lisboa, 11 de Julho, 1997, p. 38.
- Pires, José Cardoso e Portela, Artur (1991). *Cardoso Pires por Cardoso Pires – entrevista conduzida por Artur Portela*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- O’Neill, Alexandre (1964). Carta inédita [8 de março de 1964]. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Arquivo João Cabral de Melo Neto, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa.

s. a. (1964). “Hipersubjectividade em Melo Neto”. Revista *Seara Nova*, ano XLII, n.º 1420, fevereiro de 1964, p. 53.

Torres, Alexandre Pinheiro (1963). “A poesia de João Cabral de Melo Neto (apenas algumas indicações ao leitor comum)”, in J. C. Melo Neto, *Poemas escolhidos*, (pp. XI-XXXIII). Lisboa: Portugália.

— (1964). “Sociologia e significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires”, in J.C. Pires, *O anjo ancorado*. Lisboa: Arcádia.

O FILME QUE PODERIA TER SIDO: O INÉDITO GUIÃO CINEMATOGRAFÍCO D'O *DELFIM*

THE FILM THAT COULD HAVE BEEN: THE UNPUBLISHED SCREENPLAY OF O *DELFIM*

Gabriella Campos Mendes

Centro de Literatura Portuguesa

gabriellamendes@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-1871-1743>

No trabalho de um investigador ou de uma investigadora da área das Humanidades, descobertas materiais são, ousado dizer, pouco comuns. Aquilo que se revela de novo – sobretudo nos Estudos Literários – costuma ser produto de um exercício intelectual que relaciona interpretações sobre um ou mais objetos de leitura com teorias várias para proceder a uma fundamentação adequada dessa hermenêutica. Um necessário e louvável – embora muitas vezes pouco reconhecido – exercício do próprio pensamento.

Costuma ser assim, mas não é sempre. Alguns investigadores poderão esbarrar, durante o seu trabalho, em originais, em manuscritos, em apontamentos e, quem sabe, em textos nunca publicados que ajudem a responder uma questão por eles colocada. O caso que pretendo apresentar envolve uma intuição que já se apresentava como uma forte hipótese para pensar a construção temporal de *O Delfim*, mas que ganhou respaldo através da recuperação de um documento pertencente ao espólio de José Cardoso Pires e que, até abril de 2008, estava na posse da família¹.

¹ Este ensaio traz um recorte da investigação realizada para a tese de doutoramento *Existência Narrativa e Temporalidade n'O Delfim de José Cardoso Pires* (Mendes, 2024), aqui apresentado como ensaio.

Importa dizer, antes de mais, que não se advoga por uma leitura que considere a palavra do autor de um romance como definitiva para interpretá-lo. José Cardoso Pires provavelmente concordaria com esta ideia. O escritor ressalta, em alguns ensaios como “Discurso entre Irmãos” e “Conversações com o Homem a propósito dos Outros”, ambos publicados em *E agora, José* (1977), a necessidade de uma participação ativa por parte do leitor, a evolução da capacidade de interpretação que cada leitor terá consoante o seu tempo, e os perigos de incorrer em um certo autoritarismo interpretativo por parte dos escritores, o que seria uma postura condescendente.

Por outro lado, obras como *E agora, José?* contêm reflexões *a posteriori* do autor sobre a sua própria produção ficcional. O capítulo “Visita à Oficina – o texto e o pre-texto”, em especial, é um material riquíssimo para a melhor compreensão da obra cardoseana. Seja para perceber o que significava escrever antes da Revolução de Abril com a leitura da “Técnica do Golpe de Censura”, seja para mergulhar no fundo da lagoa da Gafeira e explorar, no pormenor, o mapa dessa terra através da “Memória Descritiva”. É impossível ignorá-la: a “Memória Descritiva” enumera uma série de questões centrais que emergem ao longo d’*O Delfim*, ainda que umas sejam mais exploradas que outras.

Numa análise da crítica literária – e neste ponto faço alusão, sobretudo, a estudos de referência sobre a obra como os de Maria Lúcia Lepecki (1977; 2003), Petar Petrov (2000), Ana Paula Arnaut (2002), ainda que não só –, constata-se algo de que o escritor já se queixava. Os temas mais abordados no estudo crítico d’*O Delfim* são aqueles que ele mesmo enumera no segmento da “Memória Descritiva”, intitulado “O grande quadrilátero”, em que relaciona os seguintes tópicos: “Machismo / Paternalismo”, “O enquadramento da Mulher”, “O estatuto da Propriedade”, e “A Morte” (Pires, 1997: 108-109).

Todas estas temáticas são, indubitavelmente, incontornáveis no tratamento da obra e perpassam as dinâmicas entre as personagens, com destaque para aquela que dá título ao romance, o *herdeiro sem poder*²: Tomás Manuel da Palma Bravo. No entanto, se atentarmos aos pequenos títulos que compartimentalizam os segmentos examinados por Cardoso Pires na “Memória Descritiva”, encontramos outros eixos de leitura demasiado intrigantes para serem subestimados. Fora a introdução e uma espirituosa conclusão, são onze os tópicos que exploram diferentes faces do romance. Destaco três exemplos. O primeiro: “O gume da faca”, em que o autor reflete sobre a importância dos espaços lacunares no seu modo de narrar³ (100); segue-se “As máscaras”, em que faz uma espécie de diagnóstico da *psique* de Tomás Manuel, aparentemente em negação frente às inevitáveis mudanças no porvir, e com traços psicóticos “dum homem que através de alienações progressivas se conduz à mitomania” (117); e, finalmente, “O «jogo do tempo» e outras liberdades voluntárias”, que guarda a referida pergunta sem solução da investigadora, cuja hipótese para responder foi largamente beneficiada pelo estudo do espólio. Cito o primeiro parágrafo deste excerto:

A contradição engendra a verdade, como diria qualquer Maigret de vistas curtas. O narrador, meu escritor-furão, pensa o mesmo e para provocar confrontação não olha a meios: além de paralelismo e de percussões

² Expressão de Teresa Cerdeira (2008).

³ Endossa o que foi referido nos outros dois ensaios de *E Agora, José?* já citados. É deste texto uma conhecida frase do autor: “Por mim, no que toca ao modo de narrar, prefiro correr o risco de jamais atingir o ponto impreciso da clareza a pecar por excesso, ultrapassando-a. Das duas faces desastrosas do gume a última parece-me a pior porque resvala para o tom impositivo que anula os valores da sugestão e que impede a leitura de se tornar, em si mesma uma segunda criação”. (Pires, 1997:100)

de toda a ordem nas esferas de comportamento dos personagens, distorce planos de acção, introduz ubiquidades, recorre ao anacronismo, à metáfora, à demonstração pelo absurdo, isso e tudo mais que lhe vem à cabeça. (Pires, 1997: 125)

Nesta análise do *jogo do tempo*, portanto, o que significaria distorcer planos de acção ou introduzir ubiquidades? Uma possível resposta está no esquema de organização da temporalidade da narrativa. O autor sentencia: “*O Delfim* acaba em esquema circular” (1997: 126) e explica: “Escuto-o [o narrador] e vejo como nele a proposição inicial e a conclusão («o final... de todos conhecido») se contêm mutuamente numa acção circular (1997: 127).

Do ponto de vista narratológico, porém, essa estrutura circular não corresponde a uma definição de narrativa circular que se consolidou no campo dos estudos narrativos. Esta estrutura é descrita por Alfonso de Toro em termos precisos: o narrador – situado em um ponto X do espaço-tempo – mencionaria um evento A, em seguida, um evento B anterior ao evento A e, a partir daí, faria uma narração linear (ou intercalada com outras analepses e prolepses) até que o evento A fosse novamente alcançado (cf. de Toro, 2011: 125).

Não é possível, porém, aplicar esta fórmula a *O Delfim*. Não obstante o narrador esteja circunscrito numa situação muito similar – ainda que não idêntica – àquela em que a narrativa começa (a sua odisséia particular dentro do quarto da pensão), não há clareza na distinção entre os níveis da história e do discurso, pois ambos se confundem pela intromissão dos tempos futuro e passado no mesmo plano narrativo. Deste modo, a circularidade apresenta-se não tanto como uma estrutura pré-determinada de elaboração textual, mas como um efeito de leitura, no qual os eventos parecem repetir-se e as noções de avanço e recuo são relativizadas.

Um dos exemplos mais expressivos desse movimento pode ser verificado pelo caso da Dama das Unhas de Prata; neste *exercício metaficcional* que se constitui como *discurso especular*, é possível, pela sistematização do tempo, categorizar esse episódio como uma *reduplicação ao infinito* – (cf. Arnaut, 2002: 129-130). A análise inicial desta história dentro da história apontaria para uma reduplicação simples, como Arnaut esclarece (131), no entanto, a análise contextual da apresentação deste episódio oferece outras hipóteses de leitura, pelo que se faz necessária uma explanação mais detalhada.

A história é pela primeira vez referida no fim do capítulo XXI e depois desenvolvida no capítulo XXII. Em suma, em uma conversa com Tomás Manuel em 1966, o Engenheiro conta ao Escritor o caso de uma mulher que conhecera, a Dama das Unhas de Prata “(Racée, fêmea quatrocentos por cento e cheia de classe)” (1998: 164), que teria cometido um crime. A mulher teria uma relação com um *velho de alta finança* com problemas de saúde e teria usado “o amor como arma do crime” (165): “Nem mais. A miúda excitava o velho durante a digestão, percebes agora? Obrigava-o a dar tudo por tudo na cama até que um dia a esclerose havia de o esticar de vez.” (165), ao que o narrador resumiria com a frase “*Mors post coitum*” (166). Neste sentido, o caso narrado pelo Engenheiro é claramente espelho da narrativa maior que o contém, em que Domingos sofre um colapso cardíaco depois de, supostamente, ter relações sexuais com Maria das Mercês (cf. 217).

No entanto, em 1967, o Padre Novo teria contado ao Senhor Escritor que soube de um folhetim com história similar à da Dama das Unhas de Prata e que Tomás Manuel teria acusado o Senhor Escritor de ser o autor de tal folhetim. O acerto de contas entre o Palma Bravo e o Autor é abordado no capítulo XXVI-b, em que se narra um passeio de barco:

Tomás Manuel conduz o barco ao rés da vegetação das margens. «Amanhã, se encontrar o médico, conto-lhe a história da miúda», diz sem parar de remar e de costas para mim. «Se calhar nem ela sabe que matou o velho.»

«Admira-te...» E, palavras não eram ditas, surge-me uma dúvida: E se nem ela nem ninguém sabia? E se a Dama das Unhas de Prata não passava de uma das muitas fábulas que o Engenheiro inventava para se sentir vivo, homem do mundo?

[...] Lamento simplesmente que daqui a alguns meses — quando o Padre Novo for incomodado com um sórdido folhetim Do Desonesto Escritor e da Confiante Manicura — a moça das Unhas de Prata tenha baixado de posto e que, em vez das butiques de Cascais, frequente salões de barbearia.

Estou, vai não vai, para perguntar: Em que ficamos, Engenheiro? Qual das duas é verdadeira? Nenhuma? *Mas bico calado, por enquanto não sei nada do caso.* Deus Nosso Senhor ámen me livre de trair alguma vez as confidências de um sacerdote que, coitado, estava verdadeiramente em baixo esta noite. (1998: 200-201, itálico nosso)

Neste episódio, portanto, em um passeio de barco em 1966, o Escritor teria pensado em esclarecer uma dúvida que lhe surgiu em 1967 numa conversa com o Padre, mas não se poderia manifestar porque isso seria trair a confiança do Padre por uma confidência futura feita num dia em que “o sacerdote estava verdadeiramente em baixo”. Discursivamente, isto só é possível porque o narrador fala do passado (1966) no presente do indicativo e do futuro (1967) no pretérito imperfeito.

Mas importa também notar que são postas em xeque as noções de causa e efeito: o interesse sobre a história da Dama das Unhas de Prata retroalimenta-se, pois o que motiva a conversa com o Padre

é a história contada em 1966, mas o que gera interesse em perguntar sobre esse assunto ao Engenheiro durante o passeio de barco é a descoberta do padre meses depois, por isso sua caracterização como uma *mise en abyme* de *reduplicação ao infinito*. Além disso, o folhetim *Do Desonesto Escritor*⁴ e da *Confiante Manicura* ainda alerta para outra camada discursiva que relembra o leitor que tanto a narrativa maior (o romance) quanto a narrativa menor (o folhetim) são, afinal, invenções de uma mesma figura, pois (quase) todos os textos referidos na obra, seja a *Monografia do Abade* ou o *Caderno de Apontamentos*, são tão ficcionais quanto este folhetim.

Estes exemplos demonstram, portanto, que *O Delfim* não se configura unicamente como uma estrutura narrativa de um tempo que se repete, mas como convergência de camadas temporais que virão a construir paradoxos. Isto significa: o conceito de tempo circular da narrativa, apesar de ser uma inegável presença n' *O Delfim*, não é a única temporalidade a emergir desta obra e não bastaria para configurar uma completa rutura com a temporalidade vulgar, pois a própria temporalidade circular remonta a uma noção ancestral do tempo, cuja forma vulgar de medição seria orientada pelo mundo circundante (cf. Heidegger, 2005: 113). Logo, apesar de diferir quanto à noção de linearidade, seriam mantidas as premissas do fluxo contínuo e da irreversibilidade dos eventos, assim descritos:

La réversibilité des lois dynamiques, comme aussi des lois des deux sciences fondamentales créées au xx^e siècle, la mécanique quantique et la relativité, traduit une négation du temps si radicale qu'aucune culture,

⁴ Em um movimento metadiscursivo, o folhetim *Do Desonesto Escritor* seria assim adjetivado porque a biografia da manicura teria sido escrita pela própria personagem do Senhor Escritor, *alterando impiedosamente os factos* para escrever um romance. Embora negue ter escrito tal texto, o Padre Novo afirma que Tomás Manuel pretende apresentar queixa nos tribunais contra o Senhor Escritor em socorro da ofendida (cf. Pires, 1998: 158-159).

aucun savoir collectif ne l'avait jamais imaginée. Bien des spéculations ont mis en cause l'idée de nouveauté, affirmé l'inexorable enchaînement des causes et des effets. Bien des savoirs mystiques ont nié la réalité de ce monde changeant et incertain et ont défini l'idéal d'une existence qui permette d'échapper à la douleur de la vie. Nous savons d'autre part l'importance, dans l'Antiquité, de l'idée d'un temps circulaire, revenant périodiquement à ses origines. Mais l'éternel retour lui-même est marqué par la flèche du temps, comme le rythme des saisons ou celui des générations humaines. Aucune spéculation, aucun savoir n'affirma jamais l'équivalence entre ce qui se fait et ce qui se défait, entre une plante qui pousse, fleurit et meurt et une plante qui ressuscite, rajeunit et retourne vers sa graine primitive, entre un homme qui mûrit et apprend et un homme qui, progressivement, devient enfant, puis embryon, puis cellule. (Prigogine, 1988: 10)

Além disso, este tempo circular, pela sua proximidade a uma temporalidade observável no mundo pautada na natureza e na repetição dos eventos, seria uma noção temporal relativamente bem aceita pelos leitores⁵, principalmente quando a narrativa obedece a uma lógica de sucessão, cujo único desajuste seria haver um evento singular que faria a narrativa retornar para o começo. Para a caracterização, portanto, de uma obra de temporalidade singular que seja efetivamente disruptiva, pensa-se ser preciso ir além e pôr tal configuração circular em movimento, de modo que o próprio círculo não seja estável, criando um vórtice. Esta imagem – insistente no romance – caracteriza-se pela existência e intersecção de múltiplos círculos; assim, há a coexistência de linhas temporais que, não obs-

⁵ Tanto é assim que esta estrutura é verificada em diferentes épocas e *media*. São alguns exemplos da literatura, cinema e séries televisivas: *Finnegans Wake* (1939); *Groundhog day* (1993); e *Russian Doll* (2019), respetivamente.

tante, podem ser mutuamente exclusivas de um ponto de vista lógico, produzindo, em última análise, uma temporalidade contraditória⁶. Retomamos a “Memória Descritiva”:

[...] o passado e presente se constituem futuro – tempo também circular – e revertem ao vivido, ao pretérito, para diluírem as fronteiras entre o real e o imaginário, entre o Autor e o personagem desenvolvendo o texto em *«círculos, círculos», como escreveu Conrad, meu admirado criador de mistérios e opacidades do tempo, «inumeráveis círculos, concêntricos, excêntricos; cintilante turbilhão de círculos num denso emaranhado de repetidas curvas [...] e numa confusão de linhas que se intersectam para darem a imagem do caos cósmico.* (Pires, 2003: 127).

Como, no entanto, será possível advogar pela presença de uma estrutura temporal à qual chamamos contraditória se o autor diz que o romance “acaba em esquema circular”? Encontrar paradoxos na própria obra é, evidentemente, o primeiro passo. O caso da Dama das Unhas de Prata que citamos é exemplar, mas não é o único. Penso que uma das maiores questões que afaste a macroestrutura de *O Delfim* da definição narratológica de narrativa circular seja a datação que o romance carrega e que causa um evidente conflito ao fim da leitura. Trago três citações em sequência para explicitar a contradição. A primeira:

Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei na minha primeira visita à aldeia e onde, com divertimento e curiosidade, fui anotando as minhas conversas com Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro. (Pires, 1998: 29)

⁶ Para Brian Richardson, a temporalidade contraditória define-se como aquela em que convivem informações irreconciliáveis sobre os eventos que decorrem no tempo narrativo, sendo a mais significativa de uma literatura pós-moderna (cf. 2002, 48).

Este parágrafo de modo quase ilustrativo apresenta o ponto de partida desta jornada que se inicia no momento de leitura. Contém relevantes informações circunstanciais quanto à figura que se narra. Apesar, no entanto, de satisfazer a necessidade de situar uma figura num espaço e num tempo definidos, esta introdução não dirá muito mais sobre a história porque nela a história ainda não existe. *O Delfim*, organizado em 32 capítulos numerados por José Cardoso Pires, tem, efetivamente, 33 capítulos. O trecho citado refere-se ao primeiro parágrafo do capítulo zero; um capítulo não numerado, uma apresentação; ou mesmo um preâmbulo da escrita que poderia ser assemelhado a um paratexto devido às informações e circunstâncias pré-diegéticas que parece querer introduzir (cf. Serpa, 2017: 122). Nesta coxia da escrita, há uma figura que usa a voz de um narrador e que observa o palco e as personagens por entrar em cena.

No segundo capítulo, no entanto, tal figura narra a sua chegada na aldeia, momentos antes de alcançar o quarto onde se estabelecerá no capítulo zero, e neste ponto valemo-nos novamente da reflexão sobre o ciclo de um ano que anteriormente referimos:

«Então o Infante?» — aí está como ele [o Velho] veio me receber, não há muito tempo, quando apeei no largo. E, enfim, não se pode dizer que seja uma maneira muito própria de saudar um conhecido, um hóspede, como é o caso, que regressa à aldeia ao cabo de uma ausência de trezentos e sessenta e cinco dias, Velho; 31 de Outubro de 1966 — 31 de Outubro de 1967. Datas de caçador. E este ano, que eu saiba, não foi bissexto. (Pires, 1998: 40)

Com estas informações dispostas, cria-se a referida impressão da temporalidade mimética. Ao termos ciência do *crime* ocorrido, aquilo que for descrito como interação com o núcleo de Tomás Manuel será

lido como memória, pois seriam eventos ocorridos na temporada de caça do outono de 1966; por outro lado, aquilo que for descrito como interação com as personagens sem nome da Gafeira (o Velho, o Batedor, a Hospedeira, o Regedor, o Padre Novo), será lido como presente de uma narração simultânea que se dá em 1967, no pós-*crime*, a partir do dia 31 de Outubro.

O último parágrafo do livro, no entanto, apresenta-se como antítese a tudo que havia esclarecido o próprio livro, pois subverte a narração linear que aparentemente se constrói no decorrer desta narrativa por uma reorganização das datas dos eventos.

Desta maneira, o Autor em visita despede-se de um companheiro de serões e de uma Ofélia local, de um dente excomungador e de mastins e de ideias negras que lhe guardaram a cabeceira na véspera do dia de Todos os Santos e de todos os caçadores, o *primeiro do mês de Novembro de mil novecentos e sessenta e seis*. (1998: 227, *itálico nosso*)

O que esta conclusão mostra é: o *Autor em visita* não apenas retorna para o ponto de partida da narração depois de a sua personagem ter construído memórias várias com Tomás Manuel da Palma Bravo em 1966 (e outras tantas ao comentar sobre o seu desaparecimento em 1967). Mais do que isso, ele retorna para um momento anterior ao início da construção destas memórias, pois, no segundo capítulo, afirma ter conhecido Tomás Manuel apenas na noite do dia primeiro de novembro de 1966⁷. Desta forma, ao encerrar a história por essa mesma data, todas as lembranças de terem saído para caçar,

⁷ Relato do dia 31 de outubro de 1967 em memória do ano anterior: “(Quando, na noite seguinte, o viesse a conhecer, compreenderia que, afinal, o que pairava nele era o ar indefinido, o rosto sem idade de muitos jogadores profissionais e amantes da vida nocturna. Mas continuemos.)” (Pires, 1998: 38)

por exemplo, ou de terem passados vários serões juntos naquele ano, tornam-se incoerentes com as datas.

Excluimos destarte qualquer hipótese de lapso por parte do autor quanto ao ano em que encerra o livro por alguns motivos que merecem ser enumerados e que subdividimos em três categorias: (i) fundamentação editorial; (ii) fundamentação teórica; e (iii) fundamentação transmediática, abaixo pormenorizadas em tópicos para melhor compreensão.

- (i) *O Delfim*, ao longo de vinte anos foi objeto de sucessivas revisões e alterações pelo autor e em nenhuma delas esta data foi alterada. Numa análise das provas tipográficas ainda em granel (de 11 de abril de 1968), José Cardoso Pires faz uma correção minuciosa do texto na exata mesma página em que esta data aparece (ver figura 1), porém não a modifica. A arqueologia literária confirma, portanto, o minucioso escrutínio ao qual este texto foi repetidamente submetido; assim, as provas tipográficas de 27 de abril de 1968 e mesmo a revisão do livro já publicado reforçam esta hipótese. Além disso, sabe-se que o livro foi reeditado até chegar à sua versão definitiva até 1998.
- (ii) Para além da evidência documental, há justificativas teóricas elaboradas pelo próprio autor quanto à sua intenção de criar instabilidades temporais, e mais especificamente na sua lida com a temporalidade circular e com os paradoxos, sendo a evidência maior deste argumento a análise elaborada na referida “Memória Descritiva” (cf. Pires, 2003: 125-138); estes pontos, como anteriormente descrito, demonstram a intenção deliberada de levar o jogo com o tempo ao limite.
- (iii) Finalmente, outro argumento que reforça esta estrutura é o guião cinematográfico que José Cardoso Pires escreveu pre-

sumivelmente entre os anos de 1971 e 1973 para *O Delfim*. Nesta obra nunca levada a cabo da maneira idealizada pelo autor, a lógica temporal é idêntica àquela construída no livro, de forma que a transposição para outro *medium* confirme a hipótese proposta.

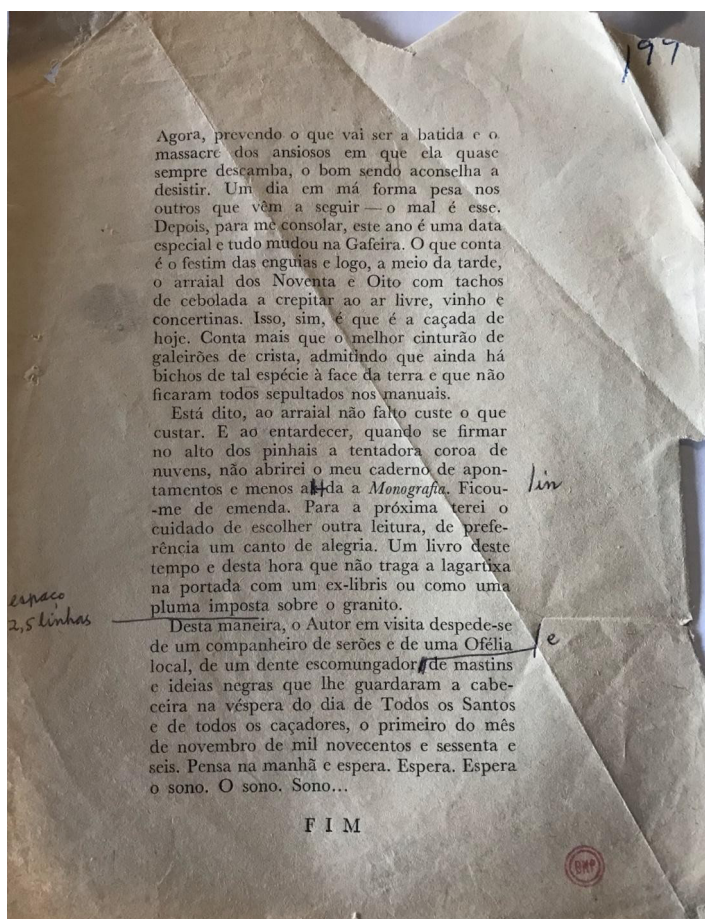


FIGURA 2: Provas de granel d'*O Delfim* com correções manuscritas do autor (BNP, E53, cx. 13, fl. 199)

Deste modo, através da recuperação – via espólio – de um guião cinematográfico cuja autoria é do próprio autor, mas que nunca foi efetivamente realizado⁸, conseguimos verificar que a criação de paradoxos temporais é central na elaboração da obra, ao ponto de tais paradoxos serem mantidos por meio de movimentos metalépticos a serem manifestos com a utilização de recursos textuais e audiovisuais. Apresento um trecho para que se possa verificar essa hipótese

a--

Lagoa de madrugada. Pesquisa do cadaver de Maria das Mercês, (pgs. 355 e 357-60). o corpo ao ser retirado da água, emergindo até meio tronco: rosto escorrido, com esquimoses, pescoço traçado por dois rasgões.

Engenheiro: Enterrem-me essa cabra!

Silêncio.

b--

Realizador, off: Corta!

[...]

e--

Realizador: Mais eco, pá. Tens que berrar, percebes?

Enté-rreem-méssa-cáabra!

Engenheiro: Então, não foi o que eu disse?

Realizador: Ora... (Pausa breve, e num repelão súbito).

Enterrem-meessa-caáabra...! Assim.

Como se estivesse a gritar para a eternidade.

(BNP, E53, cx 10, p. 2)

⁸ Não entraremos no mérito da análise do argumento de Vasco Pulido Valente para o filme realizado por Fernando Lopes, de 2002. Para este tema, ver Esteves (2022); para a comparação entre os dois guiões ver Mendes (2023; 2024).

Quanto à componente metaléptica, está claro que a personagem do Realizador será a versão cinematográfica do Escritor. O presente da realização do filme, neste contexto, confunde-se com o presente das memórias dos outros planos de ação. É, inclusive, mais explícito neste sentido do que o próprio romance, pois a encenação da realização do filme “O Delfim” é corroborada por outras figuras além do narrador em devaneio criativo no seu quarto de pensão, como na interação com as personagens que interpretam o papel de atores responsáveis por encarnar as referidas personagens. Exemplifica-se para que se elucide este complicado movimento circular:

A figura do Engenheiro surge neste argumento sem fazer uma distinção entre o ator que interpreta este papel e a sombra do passado que teria inspirado a própria personagem. Se, no entanto, o livro evita diálogos de caráter metalinguístico com as personagens⁹, o filme explora-os de modo que as personagens da Gafeira também adquiram esse caráter metaléptico que não lhes é atribuído no romance. As personagens do argumento reforçarão, portanto, a dimensão meta-textual da reflexão sobre a escrita (ou sobre a encenação). A cena transcrita, em que o Realizador e o Engenheiro discutem sobre a forma de enunciar uma expressão, pode ser pensada como um equivalente aos processos de reflexão e de decisão sobre a escolha lexical¹⁰ que o narrador faz enquanto escreve.

⁹ É um exemplo deste procedimento o já citado capítulo XXVI-b, em que o Senhor Escritor, mesmo quando reflete sobre aspectos metalépticos, evita falar deles ao Engenheiro: “Estou, vai não vai, para perguntar: “Em que ficamos, Engenheiro? Qual das duas é verdadeira? Nenhuma? – Mas, bico calado, por enquanto não sei de nada do caso.” (Pires, 1998: 201)

¹⁰ P.e.: “o cauteleiro lhe punha em dúvida a qualidade de homem, ou seja, os seus costumes de macho, *passa a expressão*” (1998: 50, *itálico nosso*); “Tão avinagrado – é o *termo*, já que estamos a beber vinho”. (1998: 84, *itálico nosso*)

Além disso, as figuras da ficção são, no argumento, também uma forma de mostrar a artificialidade da construção narrativa através de outros meios que não sejam necessariamente verbais. Ainda que não se tenha realizado o filme, é possível imaginar com alguma nitidez as soluções visuais que Cardoso Pires propõe para criar este efeito num género narrativo formado por um processo de combinação mediática¹¹, isto é, num género em que não só a linguagem verbal é utilizada como *medium* para veicular a narrativa, mas que surge da combinação entre *media* de variadas naturezas, como a palavra, a imagem e o som. Um exemplo generoso aparece num plano do Royal Bar assinalado como S/D (sem data), no qual o Engenheiro e Domingos, após uma breve conversa, saem do bar. Transcreve-se:

c--

Saem do Royal Bar. Passam por cima de fios (“cuidado, pá” diz o Engenheiro a Domingos) e quase tocam com a cabeça num projector de filmagens. Em cima do balcão do vestiário há uma claquette (“O Delfim – Bar”) misturada com outros objetos de filmagem. De nada disto eles toman conhecimento, ao dirigirem-se para a rua.

d--

Criados e clientes que se encontram no bar deixam os seus postos de figuração e conversam com o realizador.

(BNP, E53, cx10, p. 19)

¹¹ Combinação mediática conforme a terminologia de Irina Rajewski. Para a autora, géneros caracterizados por processos de combinação mediática seriam aqueles em que a construção semântica depende da relação entre mais de um *médium* (cf. Rajewski, 2012). Um filme, por exemplo, conjugaria a linguagem verbal com uma variada gama semiótica advinda da imagem, dos efeitos sonoros, da música e até de outros recursos que possam eventualmente contemplar, como dispositivos tácteis e até olfativos presentes em experiências imersivas ou de realidade aumentada.

Neste excerto, há uma clara exibição dos elementos normalmente ocultos para a criação da ilusão cinematográfica. A presença dos fios e do projetor é mais uma forma de abalar o pacto ficcional e pôr em evidência o próprio processo criativo, no entanto, a mudança de atitude das personagens dos criados e dos clientes do bar é ainda mais significativa para esta matéria. O facto de as personagens secundárias revelarem-se como atores figurantes do filme faz com que todos os eventos apresentados, mesmo aqueles passados num tempo dito anterior ao da filmagem, sejam também postos em causa. Assim, ainda que *S/D* se refira à reconstituição de eventos ocorridos em 1971 ou a episódios contados pelo Engenheiro, o autor reforça que estes eventos são uma criação ficcional veiculada através de um meio que se utiliza de fios e projetores na sua engenharia – a diferença é, simplesmente, que eles não costumam aparecer no plano cénico.

Há, também, uma cena particularmente curiosa quanto à exposição dos procedimentos da produção do filme em planos temporais em que, supostamente, eles não deveriam aparecer porque envolve mais diretamente a personagem do Realizador. Trata-se de um plano de 1972 na Lagoa, em que se realiza um piquenique que evoca o arraial e a tomada da Lagoa pelos gafeirenses. No argumento, o plano de 1972 seria aquele em que o Realizador iria à Gafeira para fazer um documentário sobre a temporada de caça e esta cena aparece assim descrita:

c--

Realizador filmando um pormenor do piquenique. Ao lado dele o jovem local que lhe serviu de assistente e de remador em G – 1b.

(Numa passagem quase momentânea vê-se o operador de O DELFIM e mais pessoal de filmagem a focarem nesta cena.)

(BNP, E53, cx10, p. 51)

Naturalmente, esta exibição – apesar de ter tal intenção – não pode ser lida como uma exposição do esqueleto da obra porque ela é, em si, uma encenação. Se o Engenheiro e Domingos não tomam conhecimento dos objetos de filmagem e não sabem (ou parecem não saber) que as pessoas no restaurante são atores – num movimento que lembra o protagonista de *The Truman Show*¹² –, o Realizador sabe que está sendo filmado a filmar porque, evidentemente, é quem realiza o filme. Desta forma, o *mise-en-scène* em que o Realizador filma um piquenique na temporada de caça de 1972 transforma-se num *mise-en-abyme*, pois aparece em cena o operador de câmara de O DELFIM e, se aparece em cena, é filmado por outra câmara que não está exposta, mas que é a responsável por plasmar em película este movimento metaléptico que depois fará parte de um filme chamado “O Delfim”.

Em modo de conclusão, através da análise deste documento, descobrimos mais evidências quanto à intencionalidade na criação de ruídos na temporalidade do texto e da construção metaléptica das suas personagens. Esta interpretação indicada nos ensaios ganha uma nova dimensão na transposição destes elementos para outro *medium*, nomeadamente o cinema, através do guião d’*O Delfim* conforme elaborado pelo próprio Cardoso Pires no início dos anos 70. O texto reitera a nossa hipótese da planificação das camadas de tempo, da incursão de paradoxos e da propositada criação de dissonâncias temporais, estas vividas por uma nova figura metaléptica: o Senhor Escritor do romance *O Delfim* transmuta-se em Senhor Realizador do filme *O Delfim*; deste modo, preserva-se a intrincada relação entre o produto da narração e o género narrativo em que será apresentado

¹² Filme de 1998 dirigido por Peter Weir com argumento de Andrew Niccol, em que o protagonista Truman Burbank não sabe que a sua vida é um *reality show* e que as suas interações com as outras pessoas não eram autênticas, posto que todas são atores e atrizes que interpretam um papel.

que são essenciais para a circularidade entre criador e criatura inerente à obra.

Destaca-se também o facto de que este texto inédito é reproduzido integralmente pela primeira vez na tese de doutoramento referida e agora disponibilizado a mais leitores pela sua reprodução na *Revista de Estudos Literários*. Assim, para além de reforçar nossos argumentos sobre o estudo do tempo e das figuras da ficção, crê-se que esta viabilização do datiloscrito seja uma contribuição significativa para o estudo da obra cardoseana que este trabalho poderá trazer, permitindo futuras análises sobre *O Delfim* numa dimensão comparatista e de diálogos intertextuais e *intermedia*.

REFERÊNCIAS

- Arnaut, Ana Paula (2002). *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Almedina.
- Cerdeira, Teresa (2008). “*O Delfim*: Bispo em xeque, golfinho devorado, herdeiro sem poder”, in José Cardoso Pires, *O Delfim*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Esteves, José Manuel da Costa (2022). “*O Delfim* de José Cardoso Pires e sua transposição cinematográfica por Fernando Lopes: dois modos de decifrar a história”, in C. I. do Carmo, J. de M. Frias, M. C. Pimentel, R. Nobre e R. Patrício (Coords.) *Presença e memória: Homenagem a Paula Mourão* (pp. 289–299). Lisboa: Edições Colibri.
- Heidegger, Martin. (2005). *Ser e Tempo*. São Paulo: Vozes.
- Lepecki, Maria Lúcia (1977). *Ideologia e Imaginário: Ensaio sobre José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes Editores.
- (Ed.). (2003). *José Cardoso Pires: Uma vírgula na paisagem*. Roma: Bulzoni Editore.
- Mendes, Gabriella Campos (2023). Questões sobre a adaptação cinematográfica: a transposição da figura do narrador em *O Delfim*. *Passages de Paris*, (25), 28–42. <https://doi.org/10.5281/zenodo.11583916>

- (2024). *Existência narrativa e temporalidade n’O Delfim de José Cardoso Pires* (Tese de doutoramento, Faculdade de Letras). Universidade de Coimbra, Coimbra. <https://hdl.handle.net/10316/115761>
- Petrov, Petar (2000). *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e Ruben Fonseca*. Algés: Difel.
- Pires, José Cardoso (1997). *E agora, José?* Lisboa: Moraes Editores.
- (1998). *O Delfim*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (n.d.). *O Delfim – Adaptação cinematográfica*. Lisboa. Biblioteca Nacional de Portugal [BNP] (E53).
- Prigogine, Ilya. (1988). La Redécouverte du temps. *L’Homme*, 28 (108), 5–26.
- Richardson, Brian (2002). Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction. In *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames* (pp. 47–63). Columbus: Ohio State University Press.
- Serpa, Ana Isabel (2017). *A narrativa de José Cardoso Pires: Personagem, tempo e memória*. Lisboa: Chiado Editora.
- Toro, Alfonso de (2011). “Time Structure in Contemporary Novel”, in Jan Christoph Meister and Wilhelm Schernus (Eds.). *Narratologia: Contributions to Narrative Theory: Vol. 29. Time – From Concept to Narrative Construct: A Reader* (pp. 109-142). Berlin: De Gruyter.

O DELFIM
ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA
DE JOSÉ CARDOSO PIRES

O D E L F I M

adaptação cinematográfica
de
J o s é C a r d o s o P i r e s

que constitui o texto de base do
argumento do filme, ~~elaborado~~
~~por José Cardoso Pires~~.

*Concorda com esta versão do
argumento de José Cardoso Pires (59 pág.)*

António de Almeida



A narrativa cinematográfica de O DELFIM desenvolve-se em tres planos:

- 1973 - acção da filmagem da história, em que o Realizador contracena com os actores e pessoal da equipa;
- 1972 - acontecimentos ocorridos, um ano antes, quando o Realizador visitou a Gafeira pela segunda vez, então na sua qualidade de turista que pretende, a título pessoal, fazer um breve documentário da abertura da caça; e
- S/D - acontecimentos ocorridos sem data, evocados durante essa visita pelo Realizador em contacto com a paisagem e com os habitantes; essas reconstituições referem-se à sua anterior estadia na Gafeira (1971) e a episódios "históricos" que então lhe foram contados ou sugeridos pelo Engenheiro e outros.

As indicações de página que se incluem no texto referem-se à edição portuguesa de O DELFIM, Moraes Ed, Lisboa.



a --

Lagoa de madrugada. Pesquisa do cadaver de Maria das Mercês, (pags. 355 e 357-60). o corpo ao ser retirado da água, emergindo até meio tronco: rosto escorrido, com equimoses, pescoço traçado por dois rasgões.

Engenheiro: Enterrem-me essa cabra!
Silêncio.

b --

Realizador, off: Corta!

c --

Movimentos de camara, mostrando que se está em filmagens. Actores, material, projectores. Automoveis. Curiosos à distância. Station de filmagens. Homem com claquette onde se lê "Delfim/1973/seq. LAGOA". O Realizador vai ao carro (um Citroen DS), e atira para cima do assento o cachecol e o guião. Regressa ao ponto onde estava.

d --

O Engenheiro, que acabou a filmagem, chega a esse mesmo local.

e --

Realizador: Mais eco, pá. Tens que berrar, percebes?
Enté-rreem-méssa-cáaabra!

Engenheiro: Então, não foi o que eu disse?

Realizador: Ora... (Pausa breve, e num repelão súbito):
Enterrem-meessa-caáabra...! Assim. Como se estivesse a gritar para a eternidade!

No pessoal de filmagem algumas vozes repetem: "Entéerremé-ssa-caáa..." em tom levemente divertido.

f --

Aproxima-se Maria das Mercês, agasalhada num cobertor e com a cabeça ainda envolvida pela toalha com que secou o cabelo. Tem os pés nus enfiados numas botas de cano, de borracha. Fuma e cantarola o



tema de O Delfim. Recebe uma garrafa de whisky que leva à boca.

g --

Musica insinuando-se na voz cantarolada, acabando por cobrir a cena, à medida que a câmara se aproxima e se demora sobre o DS do Realizador, detendo-se sobre a janela lateral.

h --

Na janela lateral, perfil impreciso do Realizador ao volante. O carro desliza numa estrada.

GENÉRICO DO FILME

C A P Í T U L O A

1. A VIAGEM PARA A CAFEIRA, 1973-1972

a --

O carro cruza-se com operários-camponeses de bicicleta e com dois guardas em patrulha, um de cada lado da estrada. Tema musical em primeiro plano.

b --

Paragem junto de um posto de gasolina para abastecimento. O Realizador sai. Está vestido de maneira diferente e o carro é aquele que possuía um ano antes, um Fiat.

c --

Realizador recomeça a viagem. Fim da musica.

Voz de locutor: "Transmitimos o tema musical do filme O Delfim."

Breve indicativo sonoro.

"Lisboa, Emissora Nacional, Programa da manhã. Acabaram de ouvir o sinal horário das sete." Pausa. Separador.

Voz de Fernando Pessa: "Caminhando Para Um Mundo Melhor! Programa da Associação Industrial Portuguesa em colaboração com a EN. As recentes declarações dos astronautas americanos sobre as amostragens colhidas na ultima viagem à lua confirmam, sem sombra de dúvida, que é neste planeta que Deus nos destinou que o homem terá de fundamentar, ainda por largos anos, as suas esperanças num mundo melhor. Uma arreigada convicção de cristandade..."



O Realizador procura outra estação de rádio. Volta a apanhar a mesma por instantes: "...nesse sentido o exemplo de trabalho que os nossos emigrantes estão fornecendo dia a dia nos países da Europa e da América constitui um crédito moral e material de que justamente nos orgulhamos e numa consequente histórica da iniciativa e do rasgo dos velhos portugueses que, colonizando e missionalizando, souberam dar novos mundos ao mundo."

O Realizador desliga o rádio.

d --

Chegada ao largo da Gafeira.

2. GAFEIRA 1972 - LOJA DO REGEDOR

a --

Realizador entra na loja do Regedor. Calendários americanos nas paredes, edital sobre a emigração. Placa: "Banco de Angola, Delegação". Anúncios de Pólvoras e Cartuxos. Cartaz: "Grande Cortejo das Oferendas de 1972". Uma charrua nova arrumada a um canto. Penduradas no tecto, pás e ancinhos.

Alguns homens, entre esses, o Cauteleiro.

É domingo.

No decorrer da cena entram e saem gafeirenses que vão para a missa na igreja em frente: camponeses, filhos de emigrantes com transistores e trajando roupa estrangeira, "viúvas de vivos" vestindo luto pelos maridos ausentes, etc..

Regedor: Seja muito bem vindo!

Realizador, aperta-lhe a mão e ao cauteleiro. Aos restantes cumprimenta-os com um "Meus senhores..." que eles retribuem com um "Bom dia", alguns levando a mão ao chapéu.

Regedor: Veio então à abertura da caça, não é verdade? Pois olhe que este ano vai ser uma coisa valente. Só de espingardas de fora já temos o dobro do ano passado.

Cauteleiro: O dobro? Upa, upa. Só na pousada da Vila já estão para cima de cinquenta caçadores.

Realizador: Ótimo. Com espingardas de fora é que se faz o mealheiro... Não era como o amigo dizia? Ainda cá tem da tal aguardente?



5

Regedor: Então não havia de ter?
Vai buscar uma garrafa e um copo.

Realizador: Sirva-se também, faça favor.

Regedor: Obrigado. Agora não vai.

Realizador: E o senhor?

O Cauteleiro aceita com um gesto.

Realizador para os restantes: São servidos? Sem cerimónia...

Regedor: Pois é verdade. Isto este ano dá mostras de melhorar.
Compreende-se... As licenças são mais fáceis, a lagoa desde que o Engenheiro deixou de ter mão nela passou a andar mais limpa...

Cauteleiro: Passou ao povo, está tudo dito. Dantes o Infante deitava para lá toda a trampa (com sua licença) ~~que lhe dava na gana~~ e a gente que se tramasse. Mas fornicou-se, que agora quem ordena ali é o povo.

b --

Entram duas viúvas-de-Vivos. Uma delas, muito jovem, vem vender marcos.

A Viuva mais velha, enquanto se processa a transacção: E os francos? Como é que vocemecê está a comprar os francos?

Regedor, consultando as cotações: O franco ~~está~~ a 3\$60.

A outra Viuva: Mulher, e o cabrão da Vila que nos comprou a 3\$50, não queres tu ver?

Regedor, em tom brejeiro, intencional: Bem feito. Vocês só ~~gostam de~~ se meterem com os da Vila...

Viuva mais velha: Na Vila ou aqui é tudo a mesma ladroagem.

Regedor: Parece-te. Vê lá se tu foste buscar homem à Vila. Também, para te dar o tratamento que o teu te dá... Há quanto tempo é que tu não lhe vês as ceroulas, diz lá?

Viuva mais velha: E você rala-se?

Regedor: Então não me hei-de ralar? Uma coisa assim a desperdiçar-se...



Viuva jovem, olhando para a outra com ar subentendido: Não desperdiça, não, esteja descansado. Deus o li-
vrasse a você de andar nos trabalhos que ela an-
da quando o homem ~~ela~~ chega de férias.

Regedor: E até lá?

Viuva mais velha: Bom, pouca conversa.

A Viuva: Até lá vocês aquecem o forno com o palavreado,
que é para quando ^{o nosso homem} ~~eles~~ chegarem.

Viuva mais velha para o Regedor: Despache-se ande. Dê-me mas
é o dinheiro, que não quero perder a missa.

Saiem a rir.

Cauteleiro: Andam encamadas, as almas do diabo. Trazem mais
fogo pelas pernas acima que uma ^{chama} ~~fogueira~~ do pur-
gatório.

C --

O Realizador olha de dentro da loja o largo e a igreja que se vai
enchendo de gafeirenses.

Realizador: Tudo na mesma...

Regedor: ~~Tudo na mesma.~~ "Tudo como dantes, só campeiam os
tratantes."

Cauteleiro: ~~Na mesma, na mesma.~~ ^{Como dantes, como dantes}... é um modo de dizer. Alguma
coisa ^{há} de ter mudado desde que a Casa da Lagoa
foi ao ar.

Realizador: E o Engenheiro?

Cauteleiro: O Engenheiro levou sumigo. Foi para a raiz da mãe
dele e mais dos infantes que o pariram.

Regedor: Tem piada que eu ia precisamente perguntar-lhe
por ele. ~~Enfim~~, ^{Enfim} fuides que o tivesse visto lá
por Lisboa...

Cauteleiro: Bares, nos bares é que ele se queria.

Realizador: Pelo menos na fábrica não-de saber onde é que
ele pára.

Regedor: Nada. Volta não volta o povo diz que aparece por
aí a rondar mas são vozes, compreende?

Um camponês: Também digo. Com o orgulho que ele tem não é



homem para tornar a pôr os pés aqui.

Cauteleiro: Orgulho? Medo, queres tu dizer! Ou ele não sabe que a polícia anda em cima dele?

Regedor: Deixa-o falar...

Camponês: Disse o doutor da autópsia, aí, onde vocemecê está, que ~~o coração~~ ^{uma um coração} do Domingos ~~era~~ mais pequeno que ~~o coração~~ dum passarinho. Morreu sem um pio, o infeliz.

Cauteleiro: E tu acreditas, não?

Camponês: Disse o doutor da autópsia...

Cauteleiro: O doutor da autópsia, o doutor da autópsia... O doutor da autópsia é da mesma raça do infante. Defende-o, compreende? Se o Domingos não tivesse sido morto não andava a polícia preocupada como anda.

Regedor: Preocupada? (Para o Realizador:) Esta gente é de tal ordem que até já consta que o criado aparece à noite em lobishomem maneta.

Realizador: O Domingos?

Regedor: É verdade. Cão maneta, calcule.

Camponês: Com um pano enrolado ao pescoço que é como dizem que a dona Mercês o matou.

Regedor para o Realizador: Está a ver?

Cauteleiro: Seja lá como for, o que é certo é que numa noite se mataram todos uns aos outros. Essa é que é essa. A dona Mercês matou o criado...

Regedor: Matou nada.

Cauteleiro: ... E o infante chegou a casa, viu aquele espectáculo e, zás foi-se à mulher.

Regedor: Modos, homem... Tem modos.

Cauteleiro: Então a gente não sabe? o Infante perdoava lá que lhe matassem o criado?

Realizador: Está fechada, a casa?



Regedor: Está lá a velhota.

Cauteleiro: E os cães. Amanhã quando for a caçada vai ser o cabo dos trabalhos para os segurar.

Regedor: Os cães há muito que ^{desapareceram} saíram de lá.

Um cliente escolhe cartuxos ao balcão. Toca a 'sanctus' na igreja: os homens da taberna tiram o chapéu e um deles pausa o copo e benze-se; depois emborça o resto do vinho.

Cauteleiro, dando-lhe uma palmada trocista: Bebei, este é o meu sangue...

Regedor: Anda lá, anda, que qualquer dia lixas-te.

Cauteleiro: Ora essa? Enão não é o que o padre diz na missa? "Irmãos, este é o meu sangue..."

Regedor: Isso. Daqui a pouco está tudo cheio de gente de fora e não ponhas tu cobro na língua...

Cauteleiro: A gente de fora quer é patos. Além disso a minha política é o trabalho e nunca me dei mal com isso. Vocemecê com essas críticas é que me está a pôr na boca sentidos que eu nunca tive.

Cliente dos cartuxos: A semana passada levaram dois da fábrica da Cerâmica.

Camponês: Diz que sim. Diz que vieram de propósito de Lisboa para os agarrar.

O Cauteleiro vem até à porta da loja. A multidão de fieis transborda da igreja para o largo.

3. GAFEIRA 1972 - LARGO

a --

Saída da missa. Sinos. Uma camioneta de feirantes põe-se a transmitir anúncios e musica pelo altifalante.

b --

A Dona da Pensão, acompanhada da Criadita, vê o Fiat do Realizador e vai até à porta do estabelecimento do Regedor.

O Realizador vem lá de dentro e cumprimenta-a.

Os três dirigem-se para o Fiat e descarregam a bagagem: câmara de



filmar e latas de película.

Enquanto procedem à descarga e no caminho para a Pensão o Realizador fala dos objectivos da viagem: fazer alguns planos documentais da abertura da caça.

4. GAFEIRA 1972 - PENSÃO

a --

Quarto de Pensão. Realizador e Hospedeira em diálogo (pags. 40-45 e 54) entrecortado por idas e vindas da Criadita onde se fala da tragédia da Casa da Lagoa e onde o Realizador esclarece as razões da sua vinda à Gafeira.

5. CASA DA LAGOA 1972

a --

Regedor, Cauteleiro e Realizador seguem no Fiat a caminho da Casa da Lagoa. Brevíssimo diálogo acerca da documentação cinematográfica que o Realizador pretende fazer.

Chegam ao pátio onde o Cauteleiro se deixa ficar enquanto os outros vão procurar Aninhas. O canil está abandonado, mas vêem-se nele duas grossíssimas correntes com as respectivas coleiras.

b --

Aninhas surge à porta duma dependência - - bodegón - onde estava a estender batatas no sobrado.

Regedor: Viva, tia Ana. Lembra-se deste senhor?

Aninhas: Então não me havia de lembrar? Esteve aqui o ano passado com o senhor Engenheiro.

Recomeçou a tarefa de estender as batatas pelo chão, como se estivesse pouco interessada nos visitantes.

Realizador e Regedor avançam dois passos para dentro do bodegón. É uma sala rustica, decorada com cartazes de touros, disticos e datas nas paredes, recordações de lugares típicos e algumas fotos (cap. IX).

Regedor, olhando à volta e como que para fazer conversa: Está então a tratar das batatas?

Aninhas, sem se interromper: Tem de ser, ~~senhor.~~



Regedor para o Realizador: Vá lá que estas não estão más.
^{Tem muita,}
~~Vocês~~ este ano teve ~~muita batata~~?

Aninhas: ^{chegou} Para mim ~~chegarem~~. Mesmo que fosse pouca, já
sobejavam. (Para o Realizador mas sem levantar
os olhos do trabalho:) Veio aos patos, não é?

Realizador: Sim, venho ver a caçada.

Aproxima-se duma foto do Engenheiro que olha com atenção.

Regedor: Vem fazer um filme. Uma coisa para o cinema.

Aninhas, rápida: Aqui? Na casa?

Realizador: Não. Um filme sobre a lagoa, sobre isto tudo à
volta.

Aninhas: Compreendo.

O Realizador está a observar uma foto-montagem em que se vê o En-
genheiro Palma Bravo com os dois cães a bordo do Jaguar; de pé o
criado Domingos e, à distância, esfumada, Maria das Mercês.
Colada, uma figura de cartoon (Asterix) com um comentário em balão:
"Chegou a Sagrada Família!"

Regedor: A gente é que não sabe dar valor às coisas que
tem. Um filme com tudo o que há por aí pode dar
uma coisa de primeira. Mais a mais a cores...
(Para o Realizador:) E a cores, não é? Pois. A
cores, tia Ana, com essa verdura por aí fora, não
faltarão turistas curiosos para disrutar este
vale.

Aninhas murmura qualquer coisa.

Regedor: Como?

Aninhas: Nada.

6. LAGOA 1972

a --

Regedor e Realizador descem a encosta para a lagoa.

Regedor: Ali, naquela cave onde nós estivemos, deram-se
noitadas que nem queira saber.



b --

Juntou-se-lhes o Cauteleiro, vindo de algures do meio da mata.

Cauteleiro: Chut... Não está a ouvir?

Realizador: Não ouço nada.

Cauteleiro: Os cães. Escute...

c --

A beira da lagoa, no pântano da Urdiceira. O Regedor descreve o itinerário da fuga para a morte de Maria das Mercês (pag. 356) que é acompanhada em documentário de imagens sem som. Ruído da câmara ao filmar.

Regedor: Neste sítio é que ela entrou no pântano (a câmara foca o terreno em vários ângulos). Veio lá de cima, pelo meio daquele mato de espinheiros - lembra-se? - e, bem entendido, às escuras, no meio da noite, rasgou-se toda por aí abaixo.

Cauteleiro: Tinha o corpo moido de pancadas.

Regedor: E ele a dar-lhe. Acaso tu viste o cadáver?

Cauteleiro: Mas sei quem viu. E olhe que ainda tinha os dedos do marido bem marcados no pescoço.

Regedor: Homem, os autos são bem explicitos. Os autos, ouviste tu duma vez para sempre?, não fazem a mínima referência a crime ou coisa que se pareça. E, porra, Manel Cauteleiro, deixa-te mas é de coisas que este senhor sabe muito bem o que se passou.

Realizador: Mais ou menos.

Regedor: E os autos são explicitos. E a autópsia não acusou tanto como isto em matéria de crime, ouviste? E tu e essa maltesaria linguareira, com tanto badalar em crimes e em fantasmas, só fazem é afugentar os turistas. Entendes, Manel Cauteleiro? Entendes agora? (Domina-se. Para o Realizador:) Além, no meio dos eucaliptos, encontraram-lhe o fio de ouro. Andou mais de dois quilómetros desde casa até aqui. Dois quilómetros. Para mais e não para menos.

Realizador, olhando em redor: Não lembra ao diabo escolher



12

um sfo destes para morrer.

Os três começam a afastar-se lentamente ao longo da margem da lagoa.

Regedor: Variou, compreende? Tanto assim que ia nua e tudo, ~~De~~ cabeça perdida.

Realizador: Nua?

Regedor: Nua como quando Deus a deitou ao mundo. Isso posso eu testemunhar, que a vi sair da lagoa acolá. A morte do criado, mais a mais naquelas circunstâncias, deve-lhe ter dado volta à cabeça, e atirou-se às cegas por aí abaixo. (Como uma censura indirecta ao Cauteleiro:) A gente temos que ser compreensivos, não é assim? Uma desgraça daquelas transtorna qualquer pessoa.

Realizador: Dá a ideia que ia em direcção ao mar.

Regedor: É também para onde eu me inclino. Só assim se explica que tenha caído na Urdiceira. Se fosse na maré cheia o mar levava-a que era um ar que lhe dava. Assim ficou presa na lagoa.

Realizador: E o Engenheiro?

Regedor: O Engenheiro, como tive ocasião de dizer, só chegou pela madrugada.

Cauteleiro: Andava com as putas da alta. Estava tão podre de bebedo que nem soube o que fez.

Regedor: Bebedo?

Cauteleiro: Bebedo, bebedo! A bebedeira só lhe passou quando viu a mulher morta. E mentira, não?

Regedor: Manel Cauteleiro, eu estava lá. Vi tudo.

Cauteleiro: Então se viu sabe muito bem que ele nem foi capaz de a encarar. "Enterrem-me essa cabra!" (grita mais alto, esbraceja e grita cada vez mais alto, como se fosse o Engenheiro:) "Enter-rem m'essacáá-bra!"

Nesse momento está no local exacto onde se encontrava o Palma Bravo quando o corpo de Maria das Mercês emergiu da lagoa.



C A P Í T U L O E

1. LISBOA, ROYAL BAR, 1973

a --

Frente à entrada do Royal Bar, o DS do Realizador.

b --

Interior do Bar. Numa mesa dois clientes jogam poker de dados com uma pêga sofisticada. Alusões aos "terroristas" e aos monges do Vietnam (p.212).

c --

Ao balcão um lavrador citadino está ao telefone. Liga para a Herdade e para a maternidade, procurando saber notícias do nascimento do filho dum criado. Fala para três amigos que deixou na sua mesa. Promete champanhe francês se "lhe sair um par de tomates" mas entretanto vai já bebendo à conta. Conta a festa do lavrador Melchior, seu compadre (pags. 150, 159 e 172).

princípio do genérico

d --

Noutra mesa, o Realizador discute com o Procurador ^{pormenores} ~~problemas~~ da filmagem de O Delfim.

Abordam problemas de Censura e do Fundo de Cinema, aludindo brevemente à febre da Bolsa.

Realizador: Para mim a figura do Engenheiro não é fundamental. Quando o conheci o ano passado, estava longe de pensar num filme sobre ele ou sobre a Gafeira.

Produtor: Os bares onde ele ia deviam ser deste genero.

Realizador: Mais ou menos. Bares e clubes tauromáquicos...prai. De resto só o encontrei uma ou duas vezes em Lisboa.

e --

O criado informa o Produtor de que a chamada para Madrid está a responder. Este dirige-se a uma cabina.

f --

O Realizador, sosinho, começa a analisar os fotogramas do peixe sagrado e da Urdiceira.

fim do genérico



2. GAFEIRA 1972

a --

A partir do fotograma da Urdiceira, a mão do Realizador vai passando os restantes que se iluminam sucessivamente como que a fazer a sequência de um itinerário que se anima (entretanto começa a ouvir-se o ruído do mar) e que se transforma num percurso da câmara pela encosta acima até à

b --

fachada da Casa da Lagoa. Ouvem-se risos.

3. CASA DA LAGOA 1972

a --

Living voltado sobre a lagoa. Televisão muda, desfilando imagens de padres, militares, guerra de Angola, Marcelo Caetano. Revistas estrangeiras, o "Notícias da Comarca" e um exemplar da "Cruzada do Beato D. Bosco". Quadro a óleo representando Maria das Mercês a cavalo, com chapéu mazantini. Espelho alto a um canto. Aninhas passa em serviço.

Engenheiro e Maria das Mercês convivem com o Realizador. Diálogo sobre a morte, os peixes e a esterilidade (pags. 65-76).

b --

Os três vêm à varanda. Domingos, no pátio, limpa as velas do Jaguar (pag. 270). "Domingos, o intocável," comenta a certa altura Maria das Mercês.

Fiat do Realizador ao fundo do pátio.

Domingos: Está quase pronto, patrão.

c --

O Realizador e os donos da casa regressam ao "living". Continuação de 3a. A dada altura ouvem o Jaguar a arrancar.

Maria das Mercês: Mandáste-o a algum lado?

Engenheiro: Deve ter ido experimentar o carro.

Maria das Mercês: Espantoso. O tipo faz o que quer e para ti está ~~espetacular~~ tudo bem.

4-4-72 PARA CA 2111, 1972

incomplete



4. VIAGEM PARA A VILA, 1972

a --

Domingos ao atravessar a Cafeira, a caminho da Vila, encontra um Mercedes de matrícula alemã a barrar-lhe o caminho. Toca o claxon.

b --

De uma taberna, garrafa de cerveja na mão, surge um emigrante em férias.

Domingos: Então, ó amigo, isso é que são maneiras de deixar o carro?

Emigrante: O carro é meu e não deve nada ao seu patrão.

O emigrante arruma o automóvel e Domingos segue viagem.

↓
incompleto

- 5- Estalagem de Óbidos: Domingos e Maria da Paz.
- 6- Cena do Bodegon que termina com o Eng. a mijar de alto para baixo.



C A P Í T U L O C

1. ROYAL BAR, 1973

a --

A porta do bar, o DS do Realizador e o Jaguar do Engenheiro Tomás Manuel.

b --

A mesma mesa e os mesmos personagens de B-1b. Jogando poker ^c como ^{de dados} se fosse essa ^{sua} ^{ocupação} eterna ~~depois~~. A mulher traz uma cabeleira mais arrojada e os homens vestem de modo diferente da cena anterior, um deles com flor na lapela.

Alusões ainda aos terroristas e aos monges do Vietnam.

Cliente A: Não vale. Esse nove é terrorista.

Cliente B: Todos os nove são terroristas. Valem por tudo o que é preciso.

início do genérico

Diálogo a propósito dos maridos que apostavam as mulheres ao jogo (pag.....) e das mulheres que se conhecem pelos dentes (pag.105 e 106).

2. ROYAL BAR, S/D

a --

As mesmas personagens e o mesmo décor anterior.

b --

De costas para a câmara, o Engenheiro está a uma mesa com a Dama das Unhas de Prata, Gatucha, que neste momento conversa ao telefone com alguém.

Pela expressão e pelos trejeitos de Gatucha percebe-se que há nela desprezo e impaciência por terminar o telefonema, mas domina-se e responde com voz artificialmente sentimental às insistências do interlocutor. De vez em quando tapa o bocal e suspira de cansaço. Enquanto se desenvolve o telefonema, o Engenheiro brinca com ela, faz-lhe negaças como que para a desconcertar. Uma vez divertida, outras assustada, a jovem pede-lhe silêncio com gestos, esquivando-se das suas arremetidas.

A certa altura o Engenheiro tira-lhe a pequena bolsa com uma agenda que ela tinha na mão. Perante a tentativa de Gatucha para a recupe-



rar, ele afasta-se do seu alcance e põe-se a desfolhar a agenda. A cada página faz gestos de falsa surpresa ou de misteriosas ameaças que a jovem acompanha, um tanto divertida, *enquanto fala ao telefone*.

Na bolsinha, o Engenheiro encontra o retrato de um cavalheiro que, trajando smoking, aparenta 65 anos. Trata-se visivelmente de um pormenor recortado de uma fotografia de conjunto, relativa a qualquer cerimónia.

O Engenheiro ergue-a como se fosse um troféu e, brincando sempre, finge que a rasga, tomado de ciumes. Gatucha, sem se mostrar inquieta, responde-lhe com um manguito disfarçado.

fim do genérico

c --

Gatucha, ao terminar o telefonema: Este gajo dá comigo em doida.

Engenheiro retomando o lugar à mesa e restituindo-lhe o retrato: Tem uma bela peitaca. Quase não lhe cabe no smoking.

Gatucha, sem o ouvir: Insuportável... Juro que é, Tomás. Não viste como o tipo se pôs logo com partes quando eu lhe disse que não voltava a casa antes do jantar?

Engenheiro: Tinhas alguma coisa combinada com ele para esta tarde?

Gatucha: Tenho sempre. Sempre. Todas as tardes são dele. As que ele quiser, o estupor. Mas qualquer dia acabo ^{ou a casa} com ~~ele~~. (Olha de frente para o Engenheiro:) Palavra que acabo. Hei-de puxar tanto ~~pelo~~ ^{por esse} velho que qualquer dia dá-lhe o badagaio.

Engenheiro, rindo: Mete-lhe eustos. Fala-lhe dos comunistas. Ou então logo em cima de cada furnicadela leva-o para o duche. Duche a dois, que é que ^{o tipo} ~~ele~~ quer melhor?

Gatucha: Safado. As confusões que ele arranjou só porque eu lhe disse que não sabia a que horas voltava.

Engenheiro: Vai por mim. Aplica-lhe a receita do duche.

Faz sinal ao criado para lhe trazer a conta.

Duche frio, está claro.



18

Gatucha: Isso, ainda por cima frio.

Engenheiro: Então? o amor vence tudo. Quem ama acaloradamente não precisa de termómetro.

Gatucha: Está bem, mas com duche frio quem se apagava era eu.

d --

Salem, cada qual toma o seu carro.

e --

Estrada marginal. O Jaguar do Engenheiro segue o carro da Dama das Unhas de Prata.

f --

A entrada do Estoril, Gatucha, a jovem das Unhas de Prata vê passar o Mercedes negro ^(e cortinado) do Desembargador, que se perde numa transversal. Ablanda. Faz sinal ao Engenheiro para parar.

g --

O Engenheiro sai do carro.

Gatucha: ~~Pessoa~~ Mesmo agora ali atrás!

Engenheiro: O velho?

Gatucha: O velho, pois. Mas, hoje é que é, hoje acabo-lhe com a raça. Puxo por ele até o estoirar.

Engenheiro, rindo: Pior. Assim é que o tipo se convence que estás ^{doída} ~~merda~~ por ele.

Gatucha, arrancando: Ciao. (Acelera furiosamente) Merda... Merda...merda...

h --

O Engenheiro regressa a Lisboa. Na estrada cruza-se com o velho, que não reconhece mas que anda visivelmente a rondar a zona.

2. ROYAL BAR, S/D

a --

Domingos pede ao porteiro para falar ao Engenheiro.

b --

O Engenheiro janta sozinho. Manda entrar o mestiço e obriga-o a sentar à mesa. Pergunta-lhe se já jantou.

Domingos: Patrão...

Engenheiro: Queres ir para casa, não é? (Chama o criado:) Uma



cerveja.

Domingos percebe que a b bida   para ele.

Engenheiro: Estás morto por te ver em casa.

Domingos: Tenho ~~uma~~ camioneta às onze e vinte.

Engenheiro: Tens mas é uma merda. Vieste comigo, sa s comigo.
Entendido?

c --

Saem do Royal Bar. Passam por cima de fios ("Cuidado, p " diz o Engenheiro ao Domingos) e quase tocam com a cabeça num projector de filmagens. Em cima do balcão do vestiário há uma claquette ("O Delfim" - Bar) misturada com outros objectos de filmagem. De nada disto eles tomam conhecimento, ao dirigirem-se para a rua.

d --

Criados e clientes que se encontram no bar deixam os seus postos de figuração e conversam com o Realizador.

3. LISBOA, CAIS DO SODRÉ, S/D

a --

Noite. No Jaguar o Engenheiro e Domingos det m-se   porta dum bar onde entram prostitutas jovens que lhes deitam olhares.

Engenheiro: P , o material aqui não é nada mau. (Faz men o de abrir a porta para sair, mas sente que Domingos está resignadamente contrariado. Arranca, assobiando com desespero. Tempos depois:) P ro-las a porcos. Sabes o que   deitar pérolas a porcos?

4. POSTO SHELL, S/D

a --

Saída de Lisboa. Seguem durante alguns metros um autocarro de peregrinos com um letreiro nas traseiras: "FÁTIMA, CRUZADA PELA PAZ". Prostitutas de estrada nas vizinhanças de um posto de gasolina.

b --

O Engenheiro, ao ver o bar decide subitamente arrumar o carro num desvio para estacionamento.

Engenheiro: Vamos beber o último para a estrada.



Domingos segue-o Olha disfarçadamente o relógio.

c --

A entrada do bar uma prostituta (Mizete) desvia-se para lhes dar passagem.

Sentam-se a uma mesa.

Mizete aproxima-se um pouco, põe-se a rondá-los. O Engenheiro chama-a com um sinal e oferece-lhe uma cadeira.

Mizete, estendendo a mão a um e a outro: Mizete, muito prazer. Tenho a impressão que o conheço de qualquer parte.

Engenheiro: Da cama.

Mizete: Não, não é daí.

Engenheiro: Então é da costura. Andámos os dois na mesma mestra.

Mizete descobre uma jovem junto do music-maker.

Mizete: Oh, está ali uma pequena minha amiga. Posso convidá-la?

d --

Quase não espera pelo assentimento do Engenheiro e vai ter com a colega. Breve conversa entre ambas durante a qual Mizete faz alguns esboços de carícias à outra.

Vêm para a mesa do Engenheiro.

e --

Mizete: Apresento a Sabrina...

Engenheiro: Sabrina? E, pá, vocês parecem marcas de motocicletas.

Mizete: Parecemos quê?

Engenheiro: Nada. O que vale é que são giras. (Indica Sabrina a Domingos:) E ou não é gira?

Mizete, intencional: Ainda você não viu nada...

O empregado chega à mesa.

Engenheir: Para mim um whisky. E tu?

Mizete: A mesma coisa. E para ela também.

Sabrina, baixinho: Não quero cá whisky. (Para o empregado:) Pode ser uma laranjada, senhor António. (Justificando-se:) O whisky não me cai bem, e depois?



Engenheiro: Okay. (Para o criado:) Três whiskies e uma laranjada.

Mizete: Laranjada... Tem lá alguma comparação!

Sabrina: A gente para ir para a cama não é obrigada a beber whisky. Ou é?

Mizete: Perguntas-me a mim? (Aponta para Domingos:) Ele é que sabe do que é que gosta na cama. (Solta uma gargalhada). ~~Você~~ ^{um} Gosta mais ~~de~~ whisky ou sem whisky?

Domingos: E conforme...

Mizete: Ah, bom. O homem está-se a chegar. (Nova gargalhada).

Sabrina: Lembras-te do gajo do tractor? Entrou mesmo agora ali.

Mizete, altaneira: Não me interessa. (Para o Domingos:) Você é de Angola?

Sabrina, olhando em direcção ao balcão, desabafa: Sacanão...

Mizete deita água gasosa no whisky: Gosto do whisky com muitos picos. Faz ponta.

Engenheiro: E tira as nódoas.

Sabrina: O gajo já nos topou mas está a armar em despistado.

Mizete, irritada: Bebe a laranjada, mulher.

Domingos: Com licença...

f --

Levanta-se e vai ao WC.

g --

Mizete: Foi na guerra, não foi?

O Engenheiro, distraído e desinteressado, acena vagamente que sim.

Mizete: E logo o braço direito, coitadinho.

Sabrina: Mulher, se todos fossem como eu não ficava um cabrão dum terrorista de pé.

Mizete: Também digo. São tão bandidos que nem este pouparam. E é do sangue deles, estás a ver? (Para



o Engenheiro:) Foi na guerra de Angola?

Engenheiro: Não. Foi na Guerra Peninsular.

Sabrina: Guerra Peninsular?

Mizete: Parva. Não vês que o homem está a gozar?

h --

Domingos saiu do WC e detem-se um momento à porta do bar, voltado para a noite.

i --

Sabrina: Gozar com coisas sérias...

Engenheiro: Por isso mesmo. De coisas sérias não se fala na retrete.

Sabrina: E você acha que isto é para aqui alguma retrete?
Domingos regressa à mesa. Mizete agarra rapidamente o Engenheiro pelo braço.

Mizete: Ande, vamos pôr um disco para o seu amigo. (Para Domingos:) Agora não abuse da miuda, que a gente vai ali e volta já.

j --

O Engenheiro afasta-se com Mizete para o music-maker. Também ele pretende deixar o Domingos à vontade.

Como que obedecendo a uma rotina, Mizete chega-se ao Engenheiro, ensaiando movimentos toscos de excitação.

Mizete: Quem canta bem esta música é o António Calvário.
(cantarola)

5. POSTO SHELL, S/D

a --

Chega uma camioneta de peregrinos que ~~entra~~^{entram} o Hino de Fátima.
Bandeiras à janela.

Dístico: "PARÓQUIA DO ALCAIDE, PRESENTE!"

b --

Sai o motorista com duas garrafas de cerveja vazias, no meio de vários peregrinos.



6. BAR DO POSTO SHELL. S/D

a --

Os peregrinos invadem o bar. Alguns correm para o WC, outros pedem café ao balcão.

b --

O Engenheiro escapa-se para a mesa, seguido de Mizete.

c --

Mizete, sentando-se: Pirem-se. Que é que estão vocês a fazer no meio desta confusão do catano? (Para Domingos:) Se fosse a você aproveitava e lavava mas era a miuda para o espada do seu amigo.

d --

Uma freira grotesca arrasta um cão vadio que fila os dentes num enorme rosário que ela traz à cintura. Tenta libertar-se puxando o rosário e benzendo-se. Movimentação à volta do cachorro que acaba por ser corrido a pontapés. Riso geral.

Mizete abre-se em gargalhadas.

Sabrina repreende-a: Tem respeito, mulher. Só os pretos é que fazem pouco da fé de cada um. (Apercebe-se do deslize que cometeu em relação a Domingos e segura-lhe o braço num impulso de arrependimento. Baixinho:) Desculpe, não faça caso.

Silêncio. E depois:

Engenheiro, friamente para Domingos: Se fosse a ti amandava-lhe já uma palmada na dentadura.

Mizete: A pequena não fez por mal.
Não des que?

Sabrina: Uma palmada o quê? Havia de ser bonito!

Domingos olha o relógio:

Engenheiro: Não queres? Fazes bem. Ela também não tem fronha que mereça uma palmada.

Sabrina: Não tenho quê?

Engenheiro: Fronha. Bebe mas é outra laranjada e fecha a cloaca.

Sabrina: Fecho o quê?

Engenheiro: A cloaca. A meia ostra. A cuspeira. (Volta-se para o balcão e chama o criado com um gesto).



Sabrina: Porra que esta gajo está cheio de motes.
e --
Chegada do empregado à mesa.
Engenheiro: Mais três whiskies. (Repara no copo quase cheio de Domingos). Mais dois whiskies e uma laranjada.
Sabrina recusa, amuada: Obrigada.
Mizete: Bebe, pá. És peluda ou quê? (Para o Engenheiro:) Posso mandar vir uma sanduiche?
Criado: Dois whiskies, uma laranjada, uma sanduiche...
Mizete, para Sabrina que está de olhos baixos, sentida: Querres também? Come, pá. Esta gaja dá-se toda na cama e ainda por cima não come.
O criado sai.
f --
Mizete para o Engenheiro: Mas é que se dá mesmo! Todinha!
(^{motiva} Para o Domingos:) Aproveite, seu otário.
, contrariado Engenheiro: Está visto, ele hoje não está nos seus dias.
Sabrina levanta-se bruscamente. Mizete ainda tenta agarrá-la mas sem exito.

7. AUTO-ESTRADA, S/D

a --
Engenheiro e Domingos, a bordo do Jaguar, ultrapassam autocarros com peregrinos que cantam o Hino de Fátima.
O carro aumenta de velocidade em fundo musical do Hino que começará a desenvolver-se em ritmo de fado corrido.
Peregrinos a pé apoiados a bordões. Cadeiras de rodas.

8. CASA DA LAGOA

a --
, O Engenheiro, descalço e em mangas de camisa conversa, estendido em cima da cama, com Maria das Mercês. Fuma e tem um copo de whisky sobre a mesa de cabeceira.
Não se deita porque dentro de duas horas terá de partir para a fábrica.
Diálogo (pag. 333):



Engenheiro: Acho-o mudado, não sei... Levo-o a Lisboa, dou-lhe dinheiro... Nada.

Maria das Mercês: Nada?

Engenheiro: Nada. Foge das mulheres.

Maria das Mercês: Não se esqueça que é muito orgulhoso, Tomás. Terrivelmente orgulhoso, nem ~~da~~ ^{os} calcula.

Engenheiro: E o meu orgulho? Não contas com o meu orgulho? Só me faltava mais esta, ter um criado maricas.

Maria das Mercês quase não o deixa acabar, tapa-lhe a boca com a mão.

Maria das Mercês: Tomás, coitado do moço.

Riem os dois.

Engenheiro: A sério, Mercês. O tipo preocupa-me. E custe o que custar temos de fazer dele alguém. ~~Um homem novo.~~

Maria das Mercês: ^{Você é quem} ~~Você~~ faz. Eu para aí não meto prego nem estopa.

Engenheiro: É o que tu pensas. Quem é que o está a ensinar a escrever? Sou eu?

Maria das Mercês: Ah, sim? E passa-lhe pela cabeça que o faço por ele? Olhe, às vezes vejo-o imitar tão bem os seus gestos que até julgo que o estou a ensinar a si. Mas é que é mesmo, Tomás.

Acredita

b --

Os cães ladram. O Engenheiro levanta-se num salto.

Engenheiro: Anda malta às enguias. Mas hoje lixam-se que me apanham pela frente.

Maria das Mercês: Mais enguia menos enguia que mal faz?

Engenheiro: Atrás da enguia vai a lagoa, e a lagoa é nossa. Está paga. Eles que a arrematassem, se fossem capazes.

c --

Vulto de um guarda-rios em perseguição pelo meio do mato. Ruído de helicóptero.

Numa clareira, pescadores furtivos correm para as bicicletas, levando cestas de enguias.

O helicóptero rasa a mata e afasta-se em direcção ao mar.

Toda a cena é uma metáfora às emboscadas da guerra colonial.



e --

A mão de Domingos solta os cães. Galopar furioso dos mastins, vistos de frente, em grande plano.

C A P Í T U L O D

1. PENSÃO DA GAFEIRA 1972

a --

Mapa da Gafeira.

início do genérico

b --

O mapa está aberto em cima numa cama, ao lado de duas latas de filme e numa máquina fotográfica.

Quarto do Realizador.

O Realizador, sentado na cama, estuda o mapa.

Realizador: Neste lado é que fica o tal sítio dos peixes sagrados, é isso?

Hospedeira: Exactamente. No sítio do Mouchão.

Realizador, incrédulo: Peixes sagrados!

Hospedeira: Fala-se nisso, fala. Diz-se até que há um embalsamado na Casa da Lagoa. Enfim... ele agora diz-se tanta coisa.

Engenheiro: O sol nasce portanto deste lado... Aqui ficam os viveiros das enguias...

Hospedeira: Isso dos viveiros também é outra treta, Deus me perdoe. Há anos que o dom Tomás não ligava nenhuma à lagoa.

Realizador: Não ligava mas era dele.

Hospedeira faz um silêncio significativo. E depois: Senhor, sabe o que lhe digo? A lagoa queima. Quem se chega a ela queima-se. (Pausa) Queira Deus que ele não apareça aí amanhã.

Realizador: Acredita?

Hospedeira: Capaz disso é ele. Há quem afirme que o viu na



lagoa, no meio do nevoeiro.

Realizador: Não pense nisso.

Hospedeira: Diz que nem parece o mesmo, tem o cabelo todo branco. E olhe que com aquele génio todo é um coração de ouro como há poucos. Verdade, senhor. Já o dom Tomás Pai era a mesma coisa, um coração de ouro. E o avô... o dom Tomás que eu ainda conheci.

Realizador: A dinastia dos Tomás.

Hospedeira: É verdade. Sempre Tomazes. Chamavam-lhes os Fidalgos de Bom Coração. E agora acabou-se, é triste. Cá por mim se a dona Mercês tivesse tido um filho nada disto acontecia.

fim do genérico

c --

Batem à porta. Entra o Regedor.

Regedor, cumprimentando a Hospedeira: Dona Zêzinha... (Para o Realizador:) Quando quiser, estou às ordens.

Realizador: Vamos já.

Começa a meter o filme na câmara, perante o olhar interessado do Regedor.

Hospedeira: Olhe, quem deve saber do dom Tomás é a Aninhas.

Realizador: A Aninhas?

Hospedeira: Telefonam-se todas as noites. Pelo menos é o que se consta.

Regedor: Ponho as minhas dúvidas. (Para o Realizador:) Vamos indo?

2. CASA DA LAGOA. 1972

a --

Realizador e Regedor chegam no Fiat. Param na estrada, sem cruzar o portão.

b --

Aninhas à frente do Realizador e do Regedor abre a porta da casa. Começa a visita ao solar desabitado.



c --

Living. A mesma decoração de B-3a.

Sobre uma mesa baixa um enorme peixe de porcelana alemã. É um animal patriarcal de cabeça feroz e grandes barbas. O realizador dirige-se para ele e queda-se a observá-lo.

Realizador: Bonita peça!

Aninhas: É muito antiga. O menino chamava-lhe o "peixe santo". Ainda era assim, deste tamanho, e já lhe chamava o peixe santo. "Aninhas, leva-me a ver o peixe santo."

Realizador: Mas não costumava estar aqui, pois não?

Aninhas: Conforme. Uma vez estava lá dentro no escritório, outras vezes punha-a aqui... era conforme. O menino tinha uma grande estima por esta estátua. (Intencional:) Tinha e tem.

Realizador: É realmente uma bela peça.

d --

Realizador, sosinho, filmando o peixe santo a vários ângulos.

3. CASA DA LAGOA, S/D

a --

O peixe santo é agitado pelo reflexo das labaredas que vem da lareira. Acção muda. Televisão com as imagens do costume: Padres, Marcelo Caetano, "Angola é Nossa".

Maria das Mercês está ao telefone, envolvida num roupão. Termina a conversação e vem às vidraças ver a lagoa.

Volta ao telefone. Faz nova ligação mas não obtém resposta. Regressa às vidraças.

Alguém bateu à porta. Percebe-se isso pela maneira como ela desperta do alheamento em que estava e pelo gesto imediato de compôr o roupão.

b --

Entra Domingos com um caderno na mão. Imediatamente se faz som: chuva e crepitar de lenha na lareira.

Domingos pousa sobre a mesa grande da sala o caderno de exercícios que Maria das Mercês se põe a examinar.

Maria das Mercês: Está melhor, está... E os números? Fizeste



os números que eu te mandei?

Domingos procura uma página no caderno.

Hmm... Não estão lá muito famosos, Domingos.

Precisas de abrir mais as curvas, percebes?

Assim, estás a ver? Bom, agora senta-te.

Afasta-se para a janela e de lá começa a ditar.

Maria das Mercês: Escreve... Casa da Lagoa... Agora põe a data, nome completo... Ditado... (Breve hesitação de Domingos) Escreve, vá. "Ditado". "De todos os animais domésticos, o cão e o cavalo são considerados os mais nobres." Já está?... Os mais nobres, ponto final. "Os lavradores antigos costumavam mesmo dizer que pelo ladrar dos cães se conhece a autoridade, au-tó-ridá-de, do dono e pelo luzir do cavalo a mão de quem o trata." Ponto. "Este provérbio encerra (encerra com um c) uma sabedoria que ainda hoje merece ser..." (Interrompe-se) Levaste o bife à filha da Conceição?

Domingos: Levei, sim, dona Mercês.

Maria das Mercês: Optimo (Vai buscar uma camisola de malha que ainda está enrolada nas agulhas). Pronto, leva-lhe (isto também).

Domingos: Hoje?

Maria das Mercês: Logo, quando ela vier do trabalho. Porquê?

Domingos: Fiquei de ir ter à fábrica com o Senhor Engenheiro.

Furiosa, Maria das Mercês atira a camisola para cima dum maple e vai para a janela. Fica de costas para Domingos.

Maria das Mercês, sempre de costas: Temos noitada, não é? (Pausa longa. Voltando-se para o criado:) Quando é que aquele homem se convence que tu não tens saúde para noitadas? (Nova pausa) E tu? Quando é que tu deixas de andar pela trela? És estúpido? Não vês o estado em que estás?



Domingos: O Senhor Engenheiro...

Maria das Mercês: O senhor Engenheiro, uma ova! Tu é que
estás sempre no ar para as cowboyadas!
Silêncio de Domingos. Maria das Mercês vem junto dele.

Maria das Mercês, sacudindo-o: Confessa. Ao menos, tem a co-
ragem de confessar.

Domingos, baixinho: Não é verdade, senhora.

Maria das Mercês, com desprêso: Ora, não é verdade...

Domingos, ainda mais baixo: Eu cegue. Eu perca também este
braço.

Maria das Mercês, vindo a si de repente: Oh, cala-te.
Vai sentar-se de costas para ele, voltada para a lareira. Pausa
demorada.

Maria das Mercês: Pronto, vai lá embora. Amanhã continuamos
o ditado.

c --

Domingos sai.

d --

Sósinha, Maria das Mercês demora-se a olhar as chamas da lareira.
"Sempre a mesma gaita," desabafa.

Abre um minúsculo estojo de comprimidos e tira uma aspirina que
engole em seco.

Levanta-se. Pega na camisola de lã e leva-a para o cesto de costu-
ra que está junto do telefone e no qual se encontra dobrada a re-
vista de tricot que lhe serviu de modelo.

Marca um número. Enquanto aguarda a resposta, pega distraidamente
na revista onde se lê: "Enquanto Espera a Cegonha, Pense no Bébê".

Maria das Mercês, atirando a revista para o lado: Estupor
de telefone ^{força} que está embruxado. (Desliga).

Fica sentada sem saber o que fazer. Com o lápis da agenda telefó-
nica põe-se a desenhar óculos e bigodes nas fotografias de pin-ups
num outro magazine que tem à mão. Ao chegar ao desenho de um
chauffeur fardado entretem-se a escurecer-lhe o rosto.

Maria das Mercês, levantando-se: Sempre a mesma gaita... (Dá
uns passos ao acaso). E eu a falar sósinha, coi-
sa estúpida. (Ao passar pelo espelho detem-se.



Examina-se atentamente). Uma grandecíssima gai-
ta é que isto é.

e --

Entra Aninhas com um vestido negro, engomado.

Aninhas: Está bem assim, menina?

Maria das Mercês: Está ótimo. (Beija-a) A que horas é o
enterro?

Aninhas: Quatro e meia. Diz que vem um oficial para dar
uma medalha à viuva.

Maria das Mercês: É possível, Aninhas.

Aninhas: Da Guiné aqui quantos dias são?

Maria das Mercês: De barco? Para aí uns dez.

Aninhas: Tanto tempo para procurar uma cova. Se calhar a
terra de lá estranha o corpo da gente, é o que
deve ser. (Vai a sair com o vestido).

Maria das Mercês: Eu visto-me mesmo aqui. Está mais quente.
(Aninhas pousa o vestido nas costas duma cadei-
ra e sai.) Traz-me os sapatos de fivela e a cai-
xa das meias.

f --

Maria das Mercês deita-se no longo maple que fica em frente da la-
reira, junto à mesa comprida onde está o peixe santo. Acende um
cigarro e olha as chamas.

g --

Entra Aninhas com os sapatos e a caixa das meias.

Sai, fechando a porta cuidadosamente.

h --

Maria das Mercês não dá por ela. Fumando, olhando as chamas, vai
afagando o peixe, percorrendo-lhe a superfície lisa e luminosa.
O calor da lareira obriga-a a desapertar o roupão. Volta-se. Um
leve suor vislumbra-se-lhe no rosto.
Num desses movimentos a cauda do peixe fica-lhe sobre as virilhas.
Continua a fumar mas a ^{certa} ~~certa~~ altura a mão descai-lhe, com o cigarro
pendurado.

A cauda do peixe insinua-se-lhe discreta mas intensamente nas vi-
rilhas.

A mão com que afaga o peixe continua a percorrer a superfície de
porcelana.



32

i --

Os cães rompem a ladrar desesperadamente.

j --

Maria das Mercês salta do maple e corre à porta da sala.

Maria das Mercês: Esses cães! Calem-me esses cães depressa! Senta-se, desalentada, o rosto enfiado nas mãos.

Maria das Mercês, num murmúrio: Qualquer dia comem-me viva.

k --

No pátio, Domingos cala os cães que se mostram inquietos sentindo que ele vai sair.

Depois atravessa o pátio. Cruza o portão.

l --

~~Depois~~ Maria das Mercês liga o ^{./}pck-up.

Ergue o vestido, contempla-o. Percebe-se que o acha demasiado elegante para a circunstância.

Maria das Mercês, murmurando: Que se lixe. Qualquer dia deixa de se usar...

Cola-o ao corpo, diante do espelho; contempla-se.

Seguidamente despe o roupão, tira o soutien que faz esvoaçar à volta dela como se fosse uma ave negra. Uma ave que lhe perpassa pelos seios, pelo dorso; que se debate entre ela e a imagem no espelho.

(Música em destaque).

Lentamente começa a vestir-se peça a peça. Deleitadamente. Põe as meias e os sapatos. O soutien. O vestido...

A cena assume um ritual contemplativo, vigiado pelo retrato a óleo da Maria das Mercês.

4. FÁBRICA DE MADEIRAS S/D

a --

Ruido ensurdecedor de máquinas em laboração. O Engenheiro circula e dá ordens. As vozes não se ouvem.

b --

O Engenheiro atravessa o terreiro da fábrica onde um camião gigante descarrega toros de madeira. Vêmo-lo de longe, a encaminhar-se para a entrada da fábrica. Olha o relógio.

Ao chegar à casa do guarda percebe-se que pergunta por alguém. Vem à estrada. Olha para um lado e para o outro.



c --

A distância para uma camioneta de carreira e segue sem que desembarque qualquer passageiro.

d --

Grande plano do Engenheiro consultando o relógio.

5. CASA DA LAGOA, S/D

a --

Os cães ladram furiosamente.

b --

Aninhas corre a atravessar o pátio.

c --

Na varanda da casa surge Maria das Mercês. Está elegantemente vestida de negro, preparada para sair.

Vê passar a correr a criadita jovem e apercebe-se de que alguma coisa estranha ocorreu.

Desce as escadas que dão para o pátio.

d --

Agarrado ao portão meio aberto, exausto e com a boca a sangrar, está o Domingos.

Aninhas e a criada jovem amparam-no.

e --

Maria das Mercês corre para o ferido.

Maria das Mercês: Que foi? (Para Aninhas:) Deu-lhe alguma coisa? (Estende a mão para lhe tomar o pulso.)

Aninhas: Bateram-lhe.

Maria das Mercês: Bateram-lhe? Quem é que te bateu, Domingos?

Aninhas: Por amor de Deus não conte nada ao menino.

Maria das Mercês: Mas quem foi, mulher? Quero saber já quem foi.

Domingos: O Manel...

Maria das Mercês: Qual Manel?

Aninhas: O Manel Alemão. Jesus, se o menino descobre é uma desgraça.

Maria das Mercês: Deixa lá o menino e vá-lhe buscar o frasco do alcool. (Para a criada jovem:) Vai tu.



Depressa, despacha-te.

Maria das Mercês despe o casaco de Domingos.

f --

Maria das Mercês e Aninhas levam o ferido para o fundo da escadaria. Sentam-no num degrau.

Enquanto esperam o regresso da criada jovem, Maria das Mercês inspeciona o rosto do ferido, limpa-o com a ponta da camisa, acalma-o.

Maria das Mercês: Dizes ao senhor Engenheiro que desmaiaste quando ias a apanhar a camioneta, percebes? (Domingos concorda com um aceno). Bandido. Espancar assim o pobre rapaz.

Domingos para Aninhas: Os cães...Vá dar comida aos cães. Ouve-se um carro a arrancar.

C A P Í T U L O E

1. CASA DA LAGOA, 1972

a --

Aninhas fecha as vidraças do "living" (repetição de D-J6) Dá uma ligeira arrumação na sala e sai, fechando a porta.

b --

O "living" em meia-penumbra com o peixe-santo em primeiro plano. início do genérico

c --

O telefone toca.

Voz de Maria das Mercês: Sim...? Eu sei, Tomás... Mas vem jantar ao menos? Não, ninguém telefonou. Fico à sua espera, agora veja lá. Um beijo."

2. FÁBRICA DE MADEIRAS, S/D

a --

No seu gabinete, o Engenheiro desliga o telefone, depois da conversação com Maria das Mercês.

b --

Dirige-se para a cadeia de corte e/prensagem.

Ruido ensurdecedor de máquinas em laboração. Atravessa as secções,



inspeccionando de passagem este ou aquele trabalho, respondendo ao encarregado, etc. As vozes não se ouvem. (Cf. D-4a)

c --

A porta do gabinete do Proprietário da Fábrica, Sr. Marcelino da Mota, ^{o Engenheiro} detém-se um instante.

fim do genérico

d --

Gabinete. Na parede, uma grande foto do Proprietário e da Esposa em moldura oval. Em lugar de destaque um placard com amostras de aglomerados: ^{superiores} "PLACAS MOTAL, melhores que a madeira natural. Peça catálogos."

No momento em que recebe o Engenheiro, Marcelino da Mota está a acabar de assinar um molho de letras bancárias. Fala-lhe sem levantar os olhos da caneta e ao ritmo em que vai apondo assinaturas.

Marcelino da Mota: Pois, Engenheiro... desta vez é que me parece que não pode ser nada. Não é má vontade... você sabe muito bem... mas desta vez é mesmo impossível. (Olha-o de frente) Absolutissimamente. (Recomeça a tarefa das assinaturas)

Engenheiro: O senhor Marcelino da Mota lá sabe.

Marcelino da Mota: Sabemos os dois. Pôr dinheiro em terreno pelado, quando o que a gente precisa é de flores-ta...

Engenheiro: Não se trata propriamente de pôr dinheiro.

Marcelina da Mota: Pior, trata-se duma segunda hipoteca. Mas, enfim, não seria por aí que a gente havia de se desentender. (Arrumando as letras que finalmente acabou de assinar:) Letras e mais letras. Qualquer dia mostram-nos uma nota de conto de reis e já não somos capazes de a reconhecer.

Engenheiro: O senhor Marcelino da Mota viu o terreno?

Marcelino da Mota: E careca, então eu não sei? E o que a fábrica precisa é de madeira. Pausinho, Engenheiro, pausinho para bater com os nós dos dedos.

Engenheiro: Madeira para mastigar...



Marcelino da Mota: Exactissimamente. Terreno pelado, só para semear de tijolo ou para abrir o coval.

Engenheiro: Dentro de cinco anos já lá há eucaliptos prontos para o corte. Mas, está bem, o senhor Marcelino da Mota tomou a sua decisão...

Marcelino da Mota: Dentro de cinco anos? E nessa altura você pagava-me a hipoteca e vendia os eucaliptos. Não, Engenheiro, não é com terreno que a gente se governa.

Engenheiro: Está dito, não se fala mais nisso.

Marcelino da Mota: Pelo contrário, pelo falar é que a gente se entende. Por este andar temos as máquinas à fome, sem um toro que as satisfaça. Sabe quando chega a próxima partida de Cabinda? (Pega numa carta que entrega ao Engenheiro) Leia, é do armador.

O Engenheiro lê a carta apressadamente.

Marcelino da Mota: Madeira a apodrecer no cais, aí está no que deu o ~~na~~ terrorismo. E nós, que culpa temos nós? Levam-nos o pessoal, deixam-nos sem barcos, permitem toda a pouca-vergonha da emigração... E nós?

Entra um funcionário de confiança.

Funcionário: Está ao telefone o Governador Civil por causa do Cortejo de Oferendas.

Marcelino da Mota: Cortejo. Então isto agora é todos os anos? (Levanta o auscultador. Para o Engenheiro:) Desculpe... (Estende-lhe a mão.) Senhor Governador? Então como está Vossa Excelência? Muito folgo, muito folgo. Absolutissimamente... E um dever, numa hora destas não se pode esmorecer...

3. POUSADA DA VILA, S/D

a --

Ao balcão do bar, o Engenheiro telefona à Dama das Unhas de Prata.

Engenheiro: Dizes que sou teu primo, sei lá... Hipoteca, le-



tras, tanto faz... O quê, estás proibida de ter primos? E ele? O Velho, porra!

Desliga brutalmente. Senta-se e manda vir um whisky.

b --

Entra o Padre. É um homem de menos de trinta anos, moderno e de boas famílias.

Padre: Ainda bem que o encontro.

Engenheiro: Um whisky?

Padre, recusando: Estou cheio de pressa, obrigado. Já lhe falaram no Campeonato do Asilo, não falaram?

Engenheiro: Doutorzinho, você é um crava dos antigos.

Padre, rindo: Crava ou não, você tem que entrar com algum.

Engenheiro: Caramba, a Maria das Mercês passa a vida a fazer roupa para o Asilo e você ainda me vem cravar?

Padre: Roupa para o Infantário, é diferente. O Infantário tem outro significado, não se esqueça.

Engenheiro: Bem sei, cheira a cueiros. Mas okay, ponha lá cinco contos. Correcto?

Padre: Correctissimo.

Engenheiro: E não me fale de cueiros. Cueiros e filhos dos outros são lá com a Maria das Mercês. Combinado?

Padre, batendo-lhe no ombro em sinal de despedida: Você hoje está em dia não.

Engenheiro: Estou mosca, só vejo é camaleões.

c --

O Padre sai.

d --

O Engenheiro volta ao telefone.

Engenheiro: Sou eu, outra vez...

4. CASA DA DAMA DAS UNHAS DE PRATA, S/D

a --

Gatucha, a Dama das Unhas de Prata está ao telefone.

Gatucha: ...Certissimo... Compreendo tudo. Só que o tipo



38

*Sobressaltar
e não
sua vida*

está a chegar... Responde tal! Não resulta. Tomás, então eu não sei? Certíssimo, Tomás. Mas qual primo, qual banana? Sei muito bem, que coisa! (Sobressalta-se com qualquer indício exterior).
E ele! Ciao!

Desliga.

b --

Entra o Juiz Conselheiro, guardando as chaves no bolso. Pousa em cima da mesa um embrulho de trouxas de ovos.

c --

Gatucha beija-o, um tanto formalizada.

Gatucha: Ao menos podia-me ter telefonado.

Conselheiro: Telefonado?

Gatucha: Ai, acha que não tenho razão para estar em cuidados? Espantoso, Gatão. Verdadeiramente espantoso. Queixa-se da tensão e de não sei quantas coisas, assusta-me com tudo quanto há e, vejam só, fica com o ar mais inocente deste mundo. E agora põe-se a olhar para o relógio.

Conselheiro: Estava a ver se é assim tão tarde para esse exagero todo.

Gatucha: Exagero ta gueule. Queres-te ir embora, é?

Conselheiro, sentando-se: Não dramatizes...

Gatucha: Mais non, je fais pas le drame. Tu é que andas lá por onde muito bem te apetece e a mim só me dás os restos.

Conselheiro, em tom de censura: Sinceramente, Gatucha!

Gatucha: Mais oui, chérie. C'est shocking mais c'est vrai! Gastas-te por onde te dá na realíssima gana, julgas que não sei?

Conselheiro: Por favor, Gatucha! Sou lá agora algum jovem para ^{me}andar para aí a gastar!

Gatucha: Oh... Desculpa-te, isso, desculpa-te. Mas qualquer dia ponho-te um par deles que nem sabes por onde é que andas.

Conselheiro, abrindo os braços numa ironia forçada: O grande



ultimatum!

Gatucha: Et voilà!

O Juiz-Conselheiro aproxima-se da janela. Fica de costas para a jovem e prudentemente recuado para dentro, de modo a não ser visto do exterior. Silêncio demorado.

Gatucha: Gatão...

Conselheiro: Hmm?

Gatucha, em voz grave e serena: C'est fini. D'accord?

O Juiz-Conselheiro tem um sobressalto: interpreta o que acaba de ouvir como uma declaração de ruptura. Volta-se.

Conselheiro: Terminado?

Gatucha, com um sorriso malicioso: Sim, le petit drame. Fazemos as pazes. Okay?

O Juiz-Conselheiro avança para ela. Gatucha vai ao seu encontro. Beijam-se.

A jovem sai então para ir buscar um embrulho que o Velho abre com curiosidade. Um LP de "As Bodas de Figaro"

Conselheiro: Para mim?

Gatucha: Embora não mereças...

O Juiz-Conselheiro torna a beijar a jovem e, com ela enlaçada, põe o disco no pick-up. A Dama abre o pacote dos doces.

Conselheiro: ~~Admirável~~. Que ~~maravilhavito~~.

Gatucha: Em francês... Diz isso em francês.

Conselheiro: Merveilleux... Porquê em francês?

Gatucha: Porque sim. É a língua das putas. (Pausa) A puta sou eu, claro. Para não lhe dar tempo a qualquer reacção mete-lhe um doce na boca. Depois serve bebidas - whisky para ela, porto para ele. O Juiz-Conselheiro acompanha em surdina a ária que o disco transmite.

Conselheiro: Maravilha. Nem imaginas o presente que me ofereceste.

Gatucha: Oh, eu sabia que o meu amor gostava. (Aproxima-se muito dele. Em voz terna) Além disso é a única maneira de poder ir à opera contigo. E assim! (Afasta-se dum salto e levanta o vestido até às axilas) Nua!



40

5. TABERNA NA GAFEIRA, S/S

a --

O Engenheiro, a caminho da Casa da Lagoa para o Jaguar e entra na taberna da Gafeira (ref. B-4b). Dirige-se ao telefone.

6. CASA DA DAMA DAS UNHAS DE PRATA, S/D

a --

Penumbra. Aquário em primeiro plano. O Juiz-Conselheiro e Gatucha estão nus sobre a cama.

Toque de telefone.

Gatucha: Responde tu, amor.

Conselheiro: Responde tu, já sabes.

A jovem salta por cima do Velho e vai ao telefone.

Gatucha: Alô? Para que número deseja falar?

A voz do Engenheiro diz um número.

Gatucha: É engano. (Desliga) Chato.

Volta para a cama.

Conselheiro: Pela voz parecia um individuo cheio de à-vontade.

Gatucha: Os meus namorados são assim. Têm todos carradas de à-vontade.

Novo toque de telefone.

O Juiz-Conselheiro levanta-se, embrulhado no lençol e quando está ao pé do telefone para um instante.

Conselheiro, voltando-se para a jovem: Aguenta-te.

(Sai para o banheiro).

Gatucha: Alô! É outra vez engano. Não há cá nenhum Sobral nem meio Sobral. Com licença. (Para dentro:) Não te demores, Gatão!

Corre a estender-se na cama.

7. TABERNA DA GAFEIRA, S/D

a --

Entra o emigrante Manuel Alemão.

b --

Estdardalhaço dentro da taberna donde sai, expulso a pontapés pelo Engenheiro, o emigrante que empunha uma garrafa partida.



Taberneiro e mais homens conseguem puxá-lo para dentro da taberna e fazem barreira ao Engenheiro, acalmando-o.

Engenheiro, gritando lá para dentro: Quem não pode com o patrão bate no chão. E quem me bate num criado é porque me quer bater a mim. Ouviste bem, meu safardana?

Mete-se no Jaguar e parte.

8. CASA DA LAGOA, S/D

a --

A espera do Engenheiro estão Maria das Mercês na varanda da Casa e no pátio, o Domingos.

b --

O Engenheiro salta do Jaguar e corre para Domingos. (pags.290-291)

Engenheiro: Foge maldito!

O mestiço, apavorado, hesita, tenta fugir mas é agarrado pelo Engenheiro que lhe deita as mãos ao pescoço.

Engenheiro: Capado. Deixares-te abandalhar por um bardamerda daqueles! Por amor de Deus defende-te! Defende-te ou acabo contigo aqui mesmo!

Sacode-o nas mãos, mas vê-se que faz um esforço desesperado para dominar a violência que irrompe de dentro dele.

Maria das Mercês, Aninhas e a criada jovem, tiram-lhe Domingos das mãos.

c --

Arrasado pelo esforço de se dominar o Engenheiro deita as mãos à cara brutalmente como que a cobri-la da vergonha, e foge, escada acima, para o "living".

Deixa-se cair num maple, vencido.

d --

Maria das Mercês traz-lhe um copo de whisky e a bolsa do cachimbo. Calça-lhe umas chinelas, desaperta-lhe a gravata. (pag. 292-3)

Maria das Mercês, afagando-o contra o peito, como se fosse um filho: Amor pequenino... Meu querido, meu grande amor pequenino...

9. ESTRADA MARGINAL, S/D

a --

O Velho no carro em marcha extremamente vagarosa.

Ao chegar a Carcavelos entra no parque de estacionamento e pára.

Engole uma pastilha, olha-se no espelho retrovisor. Sua. Desaperta a gravata, desabotoa o colete.

Abre a porta do carro e fica sentado, pernas de fora do carro à espera de recuperar.

Diante dele é a praia deserta ao anoitecer. O mar distorcido, perdendo forma. As nuvens agitadas. A ~~total~~^{solidez} total...

C A P Í T U L O F

1. ESTUDIO DA TOBIS, 1973

a --

Sala de projecção. Realizador, assistente e produtor estão sentados. Vozes off durante a projecção.

b --

Projectam-se em mudo momentos das cenas: B-3a (televisão) e E-4c.

Produtor: Mas alguma vez a censura deixava passar isto?
Vocês estão a gosar ou quê?

Assistente: A Censura vai cair toda em cima do Jogo do Olho Vivo e deixa o resto.

Produtor: Jogo do quê?

Assistente: Jogo do Olho Vivo.

fim do genérico

Realizador: ^{ironico} Em cada português há um policia escondido. (Pausa) Não sou eu que o digo. É o filme.

Produtor: A chatice é essa. Se fosses tu a dizê-lo estava-me nas tintas. Que é isto agora?

Assistente: A cena dos caçadores.

No ecran, em grande plano e em mudo, Carlos Eurico da Costa na mesa dos caçadores.

Realizador: Nas cenas de caça seguimos rigorosamente o técnico.



Produtor: Quantos metros gastámos já de película?

2. SALA DE JANTAR DA PENSÃO, 1972
(pag. 207)

a --

Grande plano de Carlos Eurico da Costa, em conversa com os caçadores que bebem à sua mesa. Referem-se de passagem ao aluguer da lagoa.

b --

Noutra mesa, o Realizador e o Padre.

Realizador: "Quem não pode bater no cão..." Como é que ele disse?

Padre: Quem não pode com o patrão bate no cão.

Realizador: E o outro?

Padre: O emigrante? Ficou-se com elas e amochou. Você é que nunca viu o Tomás quando perdia a cabeça. Cegava.

Realizador: Como o avô. Ele costumava falar dum avô que tinha um olhar que cegava.

Padre: Tinha a mania das histórias, o Tomás. E o mais estranho é que as contava sempre da mesma maneira.

Realizador: Exacto. Contava-as tantas vezes que acabava por acreditar nelas.

Padre: Meu Deus, falamos dele como se já tivesse morrido.

Realizador: A do fidalgo do brilho que cegava era uma história estranhíssima. Metia um velho... acho que era o avô... Um velho que obrigava as amantes a andarem de lenço vermelho.

3. GAFEIRA, S/D

Sequências em mudo, comentadas pelo Padre e pelo Realizador em off. (pag. 165-8)

a --

Numa cavaleriça, Dom Tomás-Avô, dito o Gago (que é Engenheiro com



barbas patriarcais) acaba de fazer amor com uma camponesa a quem oferece um lenço vermelho.

Padre: Conheço a história, conheço.

b --

A amante põe o lenço. Esgueira-se e quando passa por uma eira onde trabalhavam várias mulheres reconhece numa delas um lenço igual. Sobressalta-se. Mais adiante cruza-se com outra que, estranhamente, não parece aperceber-se do sinal que as identifica.

Padre: As tantas a aldeia estava cheia dos tais lenços.

c --

Desvairada, a camponesa arranca o lenço e foge para casa. Na sua fuga só vê mulheres com lenços iguais.

Realizador: Tem a certeza de que foi verdade?

Padre: Parece que sim. O velho tinha a alcunha do Gago e acabou entrevado em casa.

d --

O Gago sentado num cadeiral. Um criado tira-lhe o bacio com dejectos, que substitue por outro.

e --

O Gago, no seu trono, é içado para cima de um carro de bois. Um moço, de pé, segura-lhe pelas costas o cadeiral.

f --

O carro de bois atravessa o largo da igreja à saída da missa e o Gago vê com espanto que todas as mulheres usavam lenço vermelho. Apura a vista, estica-se todo para a frente, incapaz de acreditar nos seus olhos.

Realizador: O Engenheiro dizia que ele morreu quase cego.
Ou daltonico. Acho que via lenços por toda a parte.

g --

O Gago rompe em gargalhadas descomunais.
As feses transbordam do carro de bois.

4. SALA DE JANTAR DA PENSÃO, 1972

a --

Padre: Simplesmente, os lenços eram mesmo verdadeiros.

Realizador: O quê, todas aquelas mulheres...



Padre: Todas tinham passado a usar o mesmo lenço, sem ele saber. E dessa maneira defendiam as infelizes que lhe tinham caído nas garras.

Realizador: Chama-se a isso a Parábola da Multiplicação dos Lenços.

Padre: Moralíssima, como todas as parábolas.

Realizador: É subversiva. Absolve a distinção do adultério.

Padre: É verdade! Você ainda se lembra do Jogo do Olho Vivo!

Realizador: Claro que lembro. Caça...

Padre: Caça é de caras. Caça... tiros. Tiros... revolução. Revolução... subversivo. Em três jogadas acertei na muge. Agora você. Emigrante...

Realizador: Emigrante? Emigrante... expatriado. Expatriado... subversivo. Ganhei! Em duas jogadas cheguei à conclusão. Não há dúvida. Neste país tudo o que não é oficial é subversivo.

5. ESTRADA DA GAFEIRA, 1972

Desvio de acesso à lagoa.

O Regedor e três homens espetam um cartaz num pinheiro:

"PARQUE DE ESTACIONAMENTO. Bem-vindos, Srs. Caçadores!"

6. LAGOA, 1972

a --

Algures, na margem, ao pé de um casebre de caçadores, o Cauteleiro e o Guarda-rios comem enguias no espeto e bebem pelo garraão. Estão já toldados de vinho.

O Guarda cantarola: "Ó, ai, ó linda... Vou capar o galeirão... Vou capar o galeirão. Pró ter sempre à minha mão."

^{acabando de cantar}
Guarda, ~~depois de ter cantado~~: Está boa ou não está?

O Cauteleiro, meio embrutecido, não o ouve. Fixa atentamente certo ponto da Lagoa...

b --

...onde vislumbra um vulto esfumado em neblina: o Engenheiro.



c --

Guarda: Compadre... Que é isso, compadre?

Cauteleiro, sem desviar os olhos do mesmo ponto: Acolá...

Guarda: Acolá o quê, compadre?

Cauteleiro: O gajo...

d --

Olham ambos o mesmo ponto. A visão tinha desaparecido.

Cauteleiro: Estava mesmo agora acolá.

Guarda, encarando com ironia o Cauteleiro: O Engenheiro?

(O Cauteleiro acena que sim. Pausa.) E você viu-o? (Outro aceno do Cauteleiro) E tem a certeza que era ele? (O Cauteleiro confirma). O Engenheiro? (Nova confirmação do outro. O Guarda então abre-se numa gargalhada:) Você é mas é uma grande encomenda!

Cauteleiro, inquieto: Vou-me embora, compadre.

Guarda: Não vai tal. Enquanto não abatermos este garrafão não há fantasma que nos arranque daqui para fora.

Cauteleiro: Aquilo não era fantasma ~~aquele~~. Era o Infante, essa lhe afianço eu.

Guarda: Quais Infante, quais elefante.

Cauteleiro: Amanhã têmo-lo aí, você verá.

Guarda: Vai uma aposta? (Levanta-se e grita:) Dom Tomás! Eh, Dom Tomás dum cabrão!

Cauteleiro: Não é por acaso que o do cinema já cá está. São amigos, estão feitos.

Guarda: Feito está o Regedor que quer fazer disto um hotel de valdevinas.

Cauteleiro: Muito possível, não digo que não. A pala da caça e dos turistas só pensa em encher isto de marafonas da alta. (Pausa) E de marafonas quem é o entendido?

Guarda: O Engenheiro.

Cauteleiro: Percebeu agora como estão todos feitos? Se você



tivesse assistido às cenas que eu já assisti aqui...

Guarda: Faço uma ideia.

Cauteleiro: Aqui. Neste mesmíssimo lugar onde a gente está agora.

Guarda: Pois sim, mas quem muito fornicava acaba fornicado.

Cauteleiro: Burgueses à porrada, touradas... o fim do mundo. Aqui mesmo onde nós estamos. Faz amanhã quatro anos, dia da abertura dos patos do ano de 68.

Guarda: Fornicou-se, essa é que é essa. Não lhe valeu ser dom nem engenheiro para coisa nenhuma.

Cauteleiro: Pego perdão, o fornicado fui eu. O compadre vê além daquele monturo? Pois foi lá que me tiveram de desenterrar com bichos até às orelhas.

7. LAGOA, S/D

a --

Monturo. Anoitecer.

Por detrás dele o Cauteleiro à espreita.

Música.

b --

O Engenheiro e convidados estão numa clareira. O casebre onde se encontravam o Guarda e o Cauteleiro encontra-se iluminado. Fim de piquenique de caçada. Música de pick-up portátil.

Maria da Paz e o marido conversam com uma jovem ^{em} botas de montar sobre os inconvenientes do casamento em comunhão de bens. Um velho em jaqueta camuflada de caçador passeia-se com o chapéu coberto de ramagens.

c --

O Engenheiro fala de touros a um estrangeiro e com uma toalha exemplifica alguns passes.

De algures, uma convidada corre para ele imitando a investida de um touro. O Engenheiro recebe-a com uma sorte de diestro. Torna a citá-la. Grita-lhe um olé, bate palmas.

A partir daí inicia-se um divertimento em que os diversos casais simulam um jogo tauromáquico onde as mulheres tomam o papel das reses.



d --

O marido de Maria da Paz tira o folar que traz ao pescoço e incita a mulher à lide. Esta corre para ele e ao investir arranca-lhe o lenço das mãos. Ri, divertida. Agora os papeis invertem-se: é ela o toureiro. O marido aceita o jogo, ^{a princípio com condisciplina} ~~divertido~~ (Maria da Paz é aplaudida com gritos de "Olé, Conchita" e "Viva tu Madre") mas a certa altura sente-se contrafeito.

e --

A volta a lide das esposas prossegue.

f --

O marido de Maria da Paz abandona o jogo e vai servir-se de uma bebida.

g --

Maria da Paz aponta então para um casal que se toureia. Com o lenço cita o homem, que abandonou a mulher e investe para ela. Passes cada vez mais cingidos. O homem, ao passar, cola-se ao corpo de Maria da Paz, torneia-o.

h --

Maria das Mercês, no casebre dos pescadores, acalma a esposa do homem com quem Maria da Paz está brincando às touradas e que se encontra um tanto embriagada.

i --

Maria da Paz vem por detrás do marido, que está sentado numa pedra e põe-lhe uma flor na orelha. Beija-o.

A volta a tourada prossegue.

Maria da Paz passa-lhe as pernas em torno do peito. O marido sacode-se, rindo, ^{com falsa desconforço} ~~levantando-se~~ para se libertar mas não consegue. Acaba por ficar com ela às cavalitas.

Grito de triunfo de Maria da Paz: Yoopie!

Seguidamente força o marido a atravessar os grupos que se toureiam e, ao passar pelo parceiro de há pouco tira a flor da orelha do marido e lança-lha como um desafio. Alegrementemente o homem investe para ela que simula bandarilhá-lo

j --

A mulher que estava no casebre de pescadores foge em lágrimas para o meio da mata.

Maria das Mercês corre atrás dela e logo a seguir o Engenheiro.

k --

É então que o Engenheiro descobre o Cauteleiro detrás do monturo. Deita-lhe a mão imediatamente.



Engenheiro: Que estás aqui a espiar? Ouviste? Que estás tu a espiar, bandido?

Comprometido e assustado, o Cauteleiro baila-lhe nas mãos sem um protesto.

Com um repelão vê-se atirado para o monturo e logo espesinhado contra o estrume.

Engenheiro, calcando-o sempre: Af... na merda! Na merda é que é o teu lugar!

8. LAGOA, S/D

a --

Rosto do Cauteleiro inundado de vinho, como se fosse sangue. Com as costas da mão procura limpar os fios que lhe escorrem da boca.

b --

Ao lado dele, o Guarda dobrado sobre o garraão. Em fundo o casebre de pescadores.

c --

O Regedor aproxima-se.

C A P Í T U L O G

1. PENSÃO DA LAGOA / LAGOA, 1972

a --

Bonés e bolsas da caçadores pendurados num bengaleiro. início do genérico

b --

Sala da Pensão. Noite.

Carlos Eurico da Costa, à mesa do Padre e do Realizador expõe alguns pormenores da abertura da caça. Faz croquis no papel. fim do genérico

(A descrição ao vivo da caçada apresenta-se como uma ilustração vivida e extensa que se desenvolve a partir dos comentários de C.E.C., e, como tal, interrompida por essas intervenções.)

Carlos Eurico da Costa: Para dar uma ideia de conjunto, o melhor é filmar de dentro dum barco. Do lado de

lá, no começo da lagoa.

Realizador: De costas para o mar, portanto...

Carlos Eurico da Costa: De costas para o mar.

Inicia-se a descrição da caçada. Madrugada. O Realizador (acompanhado de um jovem remador) está dentro do barco, à espera.

Carlos Eurico da Costa, off: Os patos levantam sempre para terra, neste caso na direcção sueste. O que a si lhe convém é apanhá-los de frente. Não é isso?

Realizador, off: Exacto.

O barco do Realizador desloca-se para sueste. Toma posição, apontado para o mouchão. Imobiliza-se.

Panorâmica da lagoa. Caçadores emboscados. Espera.

Subitamente rompe a fusilaria.

2. CASA DA LAGOA, 1972

a --

Manhã.

Casa fechada.

Ouvem-se tiros. Fumo de pólvora no ar.

b --

Aninhas sai. Leva com ela uma pequena saca com merenda. Fecha o portão e segue pela estrada que conduz à aldeia. Vê-se-lhe o rosário apertado nas mãos.

3. LAGOA, 1972

Continuação das cenas de caça.

4. LARGO DA GAFEIRA, 1972

a --

Aninhas, sentada num banco da igreja vazia, fita a imagem de S. Jorge a trespassar o dragão. (Vaga associação com o peixe sagrado).

b --

Princípio da tarde.



Largo deserto. Aninhas escolhe um local discreto nas proximidades da igreja e senta-se a comer.

c --

A certa altura descobre que está a ser observada por um rafeiro, um cão triste e defeituoso que a olha com submissão.

Atira-lhe comida, procurando chamá-lo.

O rafeiro amedronta-se e foge.

d --

Aninhas, lentamente, guarda na bolsa o pedaço de pão que estava a comer.

5. LAGOA, 1972

a --

Letreiro de F-5.

Piquenique popular: carroças enfeitadas com palmas, transportando pipos de vinho; enguias e tachos nas fogueiras; peças de caça no chão; música e baile ao ar livre. O cenário tem reminiscências de Brueghel.

Camioneta de feirantes, anunciando mercadorias pelo altifalante (a mesma de A-3a).

b --

O Regedor e o Guarda-rios percorrem o arraial. De grupo em grupo, aconselham precauções com as fogueiras e vão já recrutando gente para limpar a lagoa no dia seguinte.

A lagoa agora é dos gafeirenses e esse sentimento é evidente no à-vontade colectivo.

c --

Realizador filmando um pormenor do piquenique. Ao lado dele o jovem local *que lhe serviu de assistente e de rimador em G-1b*

(Numa passagem quase momentânea vê-se o operador de O DELFIM e mais pessoal de filmagem a focarem esta cena.)

C A P Í T U L O H

1. LAGOA, 1973

É verão.

Panorâmica. Margens desertas.



começo do genérico

2. GAFEIRA, 1973

Fundo: Tema de "O DELFIM"

Panorâmica aérea da aldeia em movimento.

3. FÁBRICA DE MADEIRA, 1973

a --

Entrada da fábrica.

fim do genérico

b --

O Proprietário da fábrica vem despedir-se à porta do Padre, Realizador e Assistente.

c --

Entram no DS do Realizador.

4. A CAMINHO DE ÓBIDOS, 1973

a --

Padre: Foi aqui que o Domingos perdeu o braço.

Realizador: ^{Dom. Mota} (Deu-me a impressão que este senhor Mota não está lá muito convencido da fuga do Engenheiro.

Padre: Também a mim. Se calhar pensa que ele cavou por causa das dívidas ~~ocultas~~.

O Padre olha um dossier do Realizador que está no porta-luvas com uma fotografia por cima - a imagem do peixe santo.

Padre: Posso ver?

Realizador: São apontamentos para o filme. ~~Não se espanta.~~

Padre, olhando a foto: Por este andar você vai acabar por fazer um filme-mito.

Assistente, sorrindo: E vai mesmo.

Realizador: Filmes-mito é o que há mais no cinema subdesenvolvido.

Padre: Olhe, acolá é outro sítio onde ele costumava parar.



Realizador abranda.

Realizador, travando: Não se importa?

Padre: De maneira nenhuma.

Apeiam-se diante dum café de estrada junto a uma tosca oficina de automóveis.

O Realizador vai até à porta da oficina. O Padre junta-se-lhe a seguir e saúda os dois homens que trabalham lá dentro - o proprietário e um moço.

Padre: Boa tarde.

Proprietário e ajudante: Boa tarde, senhor doutor.

Demoram-se entre, a porta a olhar a oficina, e depois seguem para o café ao lado.

Padre: Acho que este tipo é um mecânico bestial. Pelo menos o Tomás passava horas com ele.

No café da estrada só o Realizador se decide a entrar para dar uma rápida vista de olhos.

b --

Retomam a viagem.

Realizador: Reparou quando o tal senhor Mota disse que os agrónomos não eram de fiar?

Padre: Questão de complexo, está claro. Para estes patos-bravos os agrónomos gostam mais das árvores do que da massa.

5. ÓBIDOS, 1973

a --

Turistas na rua.

Na rua principal, o Realizador, o Padre e o Assistente olham a praça da Igreja que fica um pouco abaixo deles, com a loja de antiquário ao fundo.

Padre: Aqui é que eu vi ^{diante} pela última vez o Tomás Manuel.
~~A-est~~ Acolá Vão Antiquário.

Realizador: Com o Domingos?

Padre: Não. Com uma brasa que nem você imagina. Uma loura num bruto descapotável...



54

Realizador: Loura?

Padre: Precisamente no dia em que se deu a tragédia.

b -- *parece subitaneamente (por um padroeiro sensibilizado com a informação, um pouco abusto)*
O Realizador ~~começa a~~ (desce) para a praça da Igreja e o Padre e o Assistente acompanham-no.

Padre: Tanto quanto se sabe iam os dois em fim de semana. Encontraram-se aqui e seguiram...

Realizador: ... Para um Motel da serra.

Padre: *Ali, já lhe disseram?*
Pelo menos jantaram lá. Até ^{ai} parece que não há dúvidas.

Realizador: Mas porque é que ele largou a loira a meio da noite?

c -- *Da loja do antiquário saia*
De ~~Antiquário~~ sai Gatucha, a Dama das Unhas de Prata, com um embrulho que, pela maneira cuidadosa com que o transporta, se presume ser uma estatuetta.

d --

O Realizador avança na praça, agora deserta, em direcção a ela. Faz-lhe um sinal com o braço, indicando-lhe o caminho que deverá seguir para o descapotável.

Ela obedece.

A um canto do écran surgem holofotes que a iluminam fortemente. De dentro do Antiquário sai um poste de reflectores que um moço de filmagem orienta na direcção de Gatucha.

Ruido da câmara, filmando.

6. ÓBIDOS, 1971

a --

Gatucha entra no descapotável. Olha o relógio. Arruma a estatuetta.

b --

O Jaguar do Engenheiro chega ao largo. Passa vagarosamente por ela e segue por uma das ruas da saída da praça.

c --

Pelo retrovisor vê que é seguido pelo descapotável de Gatucha. *Encaminha-se*
~~Vê~~ ^{para} ~~uma~~ uma garagem.

d --

Gatucha pára o carro junto do Jaguar.



Beija o Engenheiro e entrega-lhe uma mala de viagem que este põe junto da dele. Gatucha leva o descapotável para a garagem.

e --

Gatucha e Engenheiro chegam no Jaguar ao Motel.

7. MOTEL DA SERRA, 1971

a --

Da entrada do Motel o porteiro vê aproximar-se um cigano montado num burro, seguido da mulher e do filho ao colo.

b --

O cigano, vestido de negro, leva um transistor colado ao ouvido que transmite as cotações da Bolsa. O jumento é tão pequeno que os pés do cigano razam a poeira da estrada.

c --

O cigano pára junto do porteiro. Tira dos alforques uma colecção de facas de cozinha.

Cigano: Facas de aço, garantidas, de pura folha alemã... não é preciso?

Porteiro: Não, senhor.

Cigano: Ratoeiras, mata-moscas, pó para as formigas... Também não?

Porteiro: Também não.

Cigano: Então, amigo, ao menos diga-me lá as horas.

Porteiro: 6 e 25.

Cigano: A confiança?

Porteiro: A confiança. Porquê, vai para alguma entrevista?

Cigano: Vou de trabalho, e quem trabalha tem horas.

Porteiro: E acha bem que a patroa vá aí a pé enquanto você se refastela todo em cima do jerico?

Cigano: Refastelo todo? Então... Ela não tem burro...

d --

Bar deserto.

O Engenheiro bebe ao balcão. Mudou de roupa, agora veste blazer negro, camisa aberta e lenço de seda.

c --

Chega Gatucha, também em nova toilette.



56

Gatucha: Fiz-te esperar muito, amor? (Abre a mala) Olha, trouxe-te o recorte. (Para o criado:) Whisky sour.

Engenheiro, lendo o recorte: Morte subita do Conselheiro Mesquita Bernardino. De que data é isto?

Gatucha: Do dia do enterro. Mas lê que é delicioso. É o único jornal que fala de morte súbita.

Engenheiro: Não, o Popular também dizia "inesperadamente". ^(Ou qualquer coisa assim.)
(Lê:) "Segundo o médico particular do juiz-conselheiro, ~~de~~ ~~Sequeira Ramalho~~, a vítima sofria de artereosclerose evolutiva e tinha estado recentemente em tratamento clínico na Suíça..."

Gatucha: Continua, continua...

Engenheiro: "... A excessiva actividade com que se devotava à questão nacional apressaram evidentemente o fim da sua carreira exemplar..."
Ah, esta é linda: "A excessiva actividade com que se devotava à questão nacional..."

Gatucha: Então não é?

Engenheiro: Questão nacional. Só te faltava essa, seres promovida a questão nacional. (Recomeçando a leitura:) Ontem à tarde, depois do colapso que o acometeu na auto-estrada...

Gatucha, tenta tirar-lhe o recorte da mão: Vai gosar outra.

Engenheiro: É o que está cá escrito.

Gatucha, lendo: "Ontem à noite, depois do colapso que o acometeu ao chegar à sua residência..."

Os dois quase ao mesmo tempo: "... depois de uma reunião particularmente trabalhosa nos paços do Tribunal..."

Riem.

Gatucha: Uma tarde particularmente trabalhosa...

Engenheiro: No ^{Tribunal} ~~paga~~, imagina!

Gatucha: É de loucura. Palavra que é de loucura. (Tira-



-lhe o recorte, que dobra e guarda na mala).

Engenheiro: E a boutique?

Gatucha: A boutique é minha. E o apartamento. Tudo em meu nome, e não se pode dizer que seja ^{laí grande coisa.} ~~minha~~.

Engenheiro: O chamado crime perfeito.

Gatucha: Crime, uma ova. O tipo não morreu em cima de mim, está bem?

Engenheiro: Por isso é que é crime perfeito. Deste-lhe a estocada e mandaste-lo morrer para longe.

(Bêija-a:) Louva-a-deus.

Gatucha, bruscamente: Detesto! Peço-te por tudo que não me venhas com coisas dessas.

Engenheiro, como se a não ouvisse: Sabes quem é que tem mais medo da louva-a-deus? A sério, agora não estou a brincar.

Gatucha, para arrumar o assunto: O macho, toda a gente sabe.

Engenheiro: Qual quê! O gafanhoto. O gafanhoto verde.

Gatucha, chamando o barman para disfarçar: E capaz de me arranjar umas amêndoas. Ou então scajou, tanto faz.

Engenheiro: O gafanhoto verde é que as corta como gente grande. Tem medo que ela o confunda com o louva-a-deus e o leve com ela para a cama.

8. CASA DA LAGOA, 1971

Noite.

Aninhas atravessa o pátio.

As luzes do living apagam-se.

9. MOTEL, 1971

a --

Quarto de Gatucha e do Engenheiro.

O Engenheiro, vestido à pressa, arruma a mala e bebe grandes goladas de whisky pela garrafa. Sentada no leito, tronco nu, a jovem



chora em silêncio.

b --

O Engenheiro sai com a maleta na mão.

Entra no Jaguar. Procura uma hip-bottle de whisky que mete à boca.

Arranca desvairadamente. O carro uiva, estrada fora.

10. CASA DA LAGOA, 1971

a --

O carro chega ao portão, que está fechado.

O Engenheiro abre o portão e em voz segredada manda calar os cães.

Procura as chaves nos bolsos mas não as encontra. Despe o casaco que lhe tomba no chão. Apercebe-se então de que a porta estava aberta e entra.

Acende a luz da entrada.

Senta-se ao fundo das escadas procurando recompôr-se do alcool.

Descalça os sapatos.

b --

Em meia, vai subindo as escadas, desapertando entretanto a camisa e o cinto.

Entra no quarto.

As escuras, para não acordar Maria das Mercês, despe-se e enfia-se na cama.

Silêncio.

c --

Repentinamente, acende a luz da mesa de cabeceira e dá um salto para o meio do quarto.

d --

Na cama está o Domingos. Morto e de olhos revirados.

11. LAGOA, 1971

a --

Em momentâneas aberturas de luz, o vulto de Maria das Mercês, atravessando nua a mata.

b --

A lagoa. O mar.

Silêncio.

c --

A noite a clarear. Uivar secreto de cães.



O mar forte.
A Urdiceira.
A câmara corre ao longo da lagoa.
Maior claridade.
d --
Repetição da cena a) inicial do filme.

F I M



PROFISSÃO

ALEXANDRE PINHEIRO TORRES, UM PROFESSOR COMPLETO

ALEXANDRE PINHEIRO TORRES, A WELL-ROUNDED PROFESSOR

Carlos Ceia

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

cfmceia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8728-9761>

ABSTRACT

This study focuses on Alexandre Pinheiro Torres, a Portuguese professor and writer who associated with the leading authors of his time and corresponded with them. The article explores his extensive correspondence, now housed in the National Library of Portugal, with figures such as Jorge de Sena, José Cardoso Pires, and Eduardo Lourenço. These unpublished letters reveal their shared connections, his life as an exiled professor, and literary controversies, including the famous dispute with Vergílio Ferreira over *Rumor Branco*. Through the analysis of these previously unseen epistolary exchanges, the study portrays a well-rounded professor who lived intensely for literature, engaging with the Portuguese literary scene and deeply valuing the recognition of his peers.

Keywords: letters, writers, literature, Portugal, memory

RESUMO

Este estudo foca-se em Alexandre Pinheiro Torres, um professor e escritor português que conviveu com os principais escritores do seu tempo e com eles se correspondeu. O artigo explora a sua vasta correspondência, agora na Biblioteca Nacional de Portugal, com figuras como Jorge de Sena, José Cardoso Pires e Eduardo Lourenço. Estas cartas nunca publicadas revelam as suas cumplicidades, a

sua vida de professor exilado, as polémicas literárias, como a célebre contenda com Vergílio Ferreira sobre *Rumor Branco*. Através da análise destas trocas epistolares inéditas, mostra-se o que foi um professor completo, que viveu intensamente para a literatura, debatendo-se com o meio literário português e valorizando profundamente o reconhecimento dos seus pares.

Palavras-chave: cartas, escritores, literatura, Portugal, memória

Alexandre Pinheiro Torres (APT) pertence a uma elite académica que já não é deste tempo, contudo nada o afligia mais do que a marca que poderia não deixar a sua obra e acções, caso a história se esquecesse dele. Partilhava esta preocupação com vários escritores e académicos do seu tempo, que se apressa a distanciar-se de hoje, passados 24 anos sobre a sua morte em 1999. Sempre me confessou o medo de ser ou ficar esquecido, como se isso fosse essencial para dar sentido a tudo o que viveu. Eram assim muitos daqueles com quem privou no seu tempo. Sentia que me estava a passar a responsabilidade de tal não acontecer, no caso dele. Grande era e é essa responsabilidade, porque é grande o registo da sua vida.

A Biblioteca Nacional de Portugal, na direcção de Carlos Reis, adquiriu, após o falecimento de APT em 1999, parte do valioso espólio literário (sobretudo primeiras edições de livros portugueses do séc. XX quase todos autografados pelos seus autores e muitas cartas de escritores, académicos e editores) que APT deixou e que a sua Universidade de sempre rejeitara acolher. Deste espólio inédito, em guarda reservada na BN, encontram-se cartas nunca lidas nem conhecidas do público. Entre outros, destaco:

- Alexandre O'Neill
- Almeida Faria
- Alves Redol

- Batista Bastos
- Carlos de Oliveira
- Carlos Drummond de Andrade
- Eduardo Lourenço
- Eugénio de Andrade
- Eugénio Lisboa
- Fernando Namora
- Helder Macedo
- Herberto Helder
- Jacinto do Prado Coelho
- João de Melo
- João Décio
- Joaquim Namorado
- Jorge de Sena
- José Cardoso Pires
- José Gomes Ferreira
- José Saramago
- José-Augusto França
- Vitorino Magalhães Godinho
- Luís Pacheco
- Luís Rebelo de Sousa
- Luísa Dacosta
- Manuel Ferreira
- Mário Cláudio
- Mário Dionísio
- Mia Couto
- Natália Correia
- Urbano Tavares Rodrigues
- Vasco Graça Moura
- Vergílio Ferreira

APT tinha particular afeição aos dossiers onde guardava estas cartas de seus pares. Li algumas na época em que estava a fazer o meu doutoramento em Cardiff (1990-1993), tirando proveito do acesso directo a uma fonte viva de conhecimento da literatura portuguesa contemporânea, à qual se juntava o melhor ensino que se pode desejar: o Mestre a explicar-nos cada pormenor, cada história de cada escritor, cada polémica, cada aventura. Não tem preço a aprendizagem desses anos da minha vida privilegiada, sobretudo quando se tem um orientador de doutoramento que é ele mesmo uma memória vida da literatura.

Este breve estudo é a minha memória desse tempo, para homenagear um académico e um escritor completo, mas também para resgatar essa promessa de não deixar cair em esquecimento quem tanto me ensinou e quem tanto nos legou.

APT e Jorge de Sena escreviam-se um ao outro (sobretudo entre os anos de Cardiff e Santa Barbara, respectivamente) e estudavam-se um ao outro, com rigor e com a delonga necessária. Jorge de Sena apreciava muito o estudo de APT sobre a sua obra: *O Código Científico-Cosmogónico-Metafísico de Perseguição [1942] de Jorge de Sena* (1980), que lhe valera o Prémio de Ensaio Jorge de Sena de 1979. E confessavam-se em longas auto-interpretações dos seus próprios livros, como se não existissem mais leitores autorizados a falar deles. APT partilhava com Jorge de Sena a amizade própria dos expatriados, mesmo que em países diferentes. Sentiam o mesmo rancor e o mesmo amor por Portugal por aquilo que representava nas suas vidas. Rancor e amor no mesmo sentimento é fundamental para compreender a obra de escritores nessa condição de eternos expatriados. Cada carta de Sena é um ensaio literário e de vida, com dezenas de páginas dactilografadas. Todas as citações seguintes, de Sena e de outros escritores, são de cartas inéditas, só consultáveis no espólio da BN.

Numa singular carta-ensaio de 21-5-1972, Sena relata não só as suas aventuras académicas por universidades americanas, falando de Camões para “numerosa gente que não sabe português nem a correlata literatura, mas foi atraída pela ocasião camonianana” (a propósito do Simpósio Americano de Camões, em Nova Iorque), mas também fazendo verdadeira crítica literária sem pudores de linguagem, quanto uma carta íntima a outro despidorado o permite; por exemplo, quando menciona o artigo que escreveu sobre Camões para a *Enciclopédia Britânica* e destrói a credibilidade internacional de uma eminência de Coimbra como Álvaro da Costa Pimpão (1902-1984), dizendo que o artigo que Pimpão havia escrito não estava adequado a públicos estrangeiros, porque fora escrito “em total ignorância de como apresentar Camões no estrangeiro e sobretudo em língua inglesa”. Também antecipa os problemas pessoais que virão para si próprio quando publicar o seu novo livro de poemas [*Exorcismos*, 1972], o que seria “acrescentado do escândalo do novo livro sobre *Os Lusíadas* [*A estrutura de “Os Lusíadas” e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*, 1970].

Escritores como Jorge de Sena e APT viviam numa aflição constante com a recepção das suas obras. Nessa carta, auto-relê desapaixonadamente o seu primeiro livro de poesia [*Perseguição*, 1942] e discorre sem rodeios sobre o uso da ciência na poesia portuguesa. APT, que era bacharel em Ciências Físico-Químicas pela Universidade do Porto, para além da licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, escapa à facúndia única de Sena porque ele era “informado” ao contrário de alguns “cavalos lusitanos” que o detestavam por ter sido “engenheiro”. O “marxismo luso foi sempre o ser literário e mesmo a-filosófico, sem qualquer consciência científica” (carta de 21-5-1972).

Este “drama português” era partilhado por APT, porque sabia transpor para a sua obra, em particular a poética e a ensaística, a sua

enorme erudição científica. Ambos admiravam António Gedeão (Sena tinha sido seu aluno no Liceu Camões e refere-se-lhe a ele como um jovem professor que se “impôs ao respeito com o seu cândido fervor de comunicar ciência...”). Ambos criticavam os portugueses de Portugal que não entendiam que poetas soubessem trazer para a poesia a sua cultura científica – sempre neste registo de quem assumia que se colocara a uma distância segura da ignorância que julgavam dominar a sociedade literata da nação. E Sena explica longamente que por “culto”, ou seja, poeta culto que incorpora na sua poesia, como ambos faziam a par de Gedeão, cultura científica, “significa ‘esclarecido’, ‘informado’, ‘actualizado’, ‘consciente’, que são o oposto do analfabetismo dominante (...) se houvesse em Portugal o mínimo desafio cultural e científico, que não há” (carta de 21-5-1972).

Tudo isto é muito mais para chegarmos a *A Terra de Meu Pai*, livro de particular estima de APT por representar a memória dos anos em que viveu em São Tomé, porque o seu pai estava aí a residir temporariamente. Sena aconselha-o a publicar rapidamente (seria publicado com data de Abril de 1972, mas provavelmente sem que estivesse ainda nas mãos de Sena na data desta carta), desvalorizando a “crítica burra” portuguesa (“mas que importa ela?”), para que APT não tivesse receio de se revelar definitivamente em poesia, depois da estreia em 1950 com o *Novo Génesis*, *Quarteto para Instrumentos de Dor* (1950), *A Voç Recuperada* (1953) e *A Ilha do Desterro* (1968) (poesia).

A Terra de Meu Pai era um livro muito querido de APT, por isso quis saber a opinião de outros poetas em quem confiava. Sena desfez-se em elogios pela leitura do manuscrito, avisando-o que “Portugal” não o iria entender. APT lamentava constantemente a falta de leitores/compradores de poesia em Portugal. Dizia-me: “Bastava que os 10 mil poetas que há em Portugal comprassem livros de poesia e o mercado ficava sustentável para os poetas, mas só publicam e ninguém compra livros de ninguém!” Talvez por isso existisse uma cumplici-

dade única com outros poetas, no sentido de partilharem pensamentos e sentimentos que nenhum se atrevia a fazer de forma publicada.

Há uma recepção da obra de arte muito especial que merecia maior estudo: a recepção entre artistas do mesmo ofício. APT era muito sensível à opinião dos seus pares sobre os seus livros. E vice-versa. Há toda uma *paracrítica* literária por descobrir ainda entre os escritores portugueses da mesma geração. Por exemplo, era um conforto muito grande para APT saber que o seu grande amigo José Cardoso Pires, a quem reconhecia como um príncipe das letras portuguesas do seu tempo, gostara do seu romance *Espingardas e Música Clássica* (1987):

... gostei muito. Palavra. Muito. Considero *Espingardas e Música Clássica* o seu melhor livro de prosa e um dos melhores romances portugueses dos últimos anos. E esta? Como é que você pode aceitar uma verdade assim, se está escrito que o que por cá se faz é declarada e indiscutivelmente de segunda?

(carta não datada, provavelmente de 1987)

Jorge de Sena e APT pertencem àquele grupo restrito de académicos-escritores-exilados, que nunca cumpriram as agruras dos graus académicos (nem mestrado nem doutoramento fizeram), mas chegaram ao topo da carreira universitária por mérito da sua escrita. David Mourão-Ferreira, Urbano Tavares Rodrigues e Mário Dionísio, todos antigos professores-escritores da Faculdade de Letras de Lisboa, eram da mesma estirpe académica-literária e APT admirava-os também por isso mesmo. Nunca foi fácil ter uma carreira académica e desempenhar a função de ensaísta e de escritor ao mesmo tempo. São ritmos e mundos com regras tão diferentes que exigem de quem vive em todas essas dimensões uma capacidade única de adaptação e constante defesa da posição em que se coloca. Às vezes, o

académico cedia ao escritor, mas poucas vezes o contrário acontecia, porque ainda assim o escritor tinha uma liberdade de expressão que não se podia aprisionar em burocracias ou regulamentos académicos. No final da vida de cada um, há um extraordinário equilíbrio entre todos os papéis que cumpriram e disso tinham consciência e disso se orgulhavam, se bem consigo ler esta condição, que não me é totalmente estranha.

APT chega a Cardiff pela mão protectora de Stephen Reckert em 1967. Mas é a carta de recomendação de Vitorino Magalhães Godinho que foi decisiva para que o então Department of Hispanic Studies, University College, Cardiff, contratasse APT, em 1968, como “lecturer” e aí entrasse na academia em definitivo até ao final da sua carreira, apenas pelo seu mérito de escritor e ensaísta:

Alexandre Pinheiro Torres, que essa Universidade pretende nomear ‘lecturer’ a título permanente, é uma das personalidades que mais se têm afirmado na crítica literária e de ideias em Portugal nestes últimos anos. Ao corrente dos grandes movimentos culturais do nosso tempo, conhece intimamente a literatura portuguesa actual, de que tem sido um dos mais penetrantes apreciadores, bem como toda a literatura portuguesa e brasileira na sua evolução histórica, no que apresenta de fundamental. Às sólidas qualidades de trabalho alia uma aguda penetração crítica, com o discernimento que lhe dá a sua preparação de cultura geral. Acresce o seu amor pelos problemas da cultura e da sua transmissão, pelos debates de ideias, pela elucidação das opções basilares que ao homem se põem. (3-2-1968)

Este é um bom retrato de APT, cujo mérito tinha acabado de ser negado por Salazar. É bem conhecido o episódio de 1965, quando foi convidado pela Sociedade Portuguesa de Escritores para fazer parte do júri do Grande Prémio de Ficção. Ao atribuir o prémio da SPE à

obra *Luuanda* de Luandino Vieira, quando este estava preso no Tarrafal em Cabo Verde, pela prática de crimes políticos, pagou com o exílio o atrevimento, pois foi proibido pelo regime salazarista de ensinar em Portugal e a sua mulher expulsa da TAP, onde trabalhava. Chegou a confessar-me que aquele prémio seria, provavelmente, a mais bela coisa que fez na sua vida.

Como tantos outros escritores, sem o confessar, gostava que este reconhecimento dos seus pares se traduzisse em reconhecimento público, por exemplo através de um prémio literário. Ganhou o prémio da Associação Portuguesa de Escritores: Prémio de Ensaio Jorge de Sena (1979), Prémio de Ensaio Ruy Belo (1983) e Prémio da Poesia (1983), pelo volume de poemas *A Flor Evaporada*. Mas não ganhou nenhum prémio pelos seus romances e isso causava-lhe uma tristeza nunca confessada publicamente. Julgo que foi por isso que me pediu que lesse e fizesse estudos sobre os seus romances, o que fui fazendo, mas sem qualquer retorno de leitores, como ele bem antecipava, porque se julgava sempre escritor maldito em Portugal. Por isso prezava tanto a opinião sincera, mesmo que às vezes dura, dos seus escritores amigos.

José Cardoso Pires era uma referência maior para APT. Uma primeira opinião elogiosa sobre o romance *A Nau de Quixibá* (1977), reconhecido como o “melhor” até então, teve o sabor de um prémio, porque tinham ficado algumas reservas em romances anteriores por onde podia ir a arte do romance de APT:

A Nau de Quixibá levou-me duas leituras complementares: uma descontráida, de leitor comum, a outra de trabalho. Ambas com prazer. Vencido o péssimo título (estou à vontade porque, pela primeira vez, tenho um livro pronto e só lhe arranjei até agora títulos maus...), vencido, dizia, esse prenúncio infeliz, encontrei um livro pessoalíssimo e descontráido como não se apanha entre nós. (Carta de 24-5-1977)

Os escritores encontram sempre nos seus pares, ou em alguns dos seus pares, uma palavra de conforto de um leitor amigo que não tem preço, sobretudo quando se vive no silêncio ou na solidão distante, como no caso de Mia Couto, que agradece o envio de *Espingardas e Música Clássica*, sobretudo num lugar longínquo:

Muito obrigado pelo seu livro e pela tão simpática dedicatória. Não imagina como são importantes estes sinais de fraternidade e encorajamento que nos chegam de longe. Nós em Moçambique estamos um pouco condenados à solidão, sugados para o sul do Mundo, cercados por anglofonia. (...) Estou a deliciar-me com o Simão Botelho, o Tadeu, D. Baltazar e outros personagens do seu livro delicioso. (...) (Carta de 1-11-1987)

Este tipo de “fraternidade e encorajamento” é a moeda de troca sentimental entre escritores, preciosamente guardada como uma recompensa, muitas vezes a única recebida com valor.

Está no mesmo patamar a amizade e admiração recíproca com Eduardo Lourenço, não só pelo percurso académico semelhante desde os tempos de Coimbra, mas também por terem uma visão de Portugal visto sempre a distância. Em carta de 1993, em “dia de Reis”, escreve Eduardo Lourenço:

Já tinha gostado imenso da *Nau*, das *Espingardas e Música Clássica*, e agora ainda mais deste indescritível *Adeus às Virgens*, com o Portugal de ontem visto como se fosse hoje, recriado com todas as distâncias, a do tempo e desse outro espaço onde os deuses em boa hora o conduziram.

Há também a registar uma ideia comum entre académicos portugueses que se dedicam ao ensaísmo, arte em que APT era mestre temido pela sua frontalidade, mas também por um rigor de análise cerrada que muito deve à escola britânica do *close reading*, que vinha

do académico de Cambridge que ele muito admirava e me ensinou a admirar: I. A. Richards. A ideia de objectividade no ensaio era cara a APT e poucos em Portugal podiam compreender isso.

Compreendeu-o Mário Dionísio, quando lhe escreve:

Tenho acompanhado sempre a sua actividade, pelo menos a crítica, apesar de se ter esquecido de enviar-me (aqui fica o puxão de orelhas) *O Neo-Realismo Literário Português* e a *Vida e Obra de José Gomes Ferreira*. E isto tem-me dado o prazer de verificar quanto o seu ensaísmo, sem nada perder da vivacidade que o caracteriza, se tem tornado cada vez menos exaltado e cada vez mais documentado e reflectido. Não sei se isto – este tem – lhe parece desagradavelmente paternalista’, coisa de que hoje se foge como o diabo da cruz. Mas é o que de facto sinto. (...) Vê-se através dele [o livro *Vida e Obra de José Gomes Ferreira*] que os ares britânicos e as condições de trabalho que proporcionam devem ajudar muito a dominar este clima de improvisação, ausência de perspectiva, confronto apressado que a buliçosa Lisboa (ou Porto, etc.) infiltra nos que tiveram em sorte nascer, arrastar-se e morrer neste pobre paísinho que não sabe ainda bem do que é feito, como e para onde vai e no qual se pretende liquidar à machadada tudo o que aparece novo ou se lhe dedicam missas solenes muito mais tarde, quando se julga que o rebento turbulento está liquidado de vez. (carta de 21-3-1978)

E também Jacinto do Prado Coelho compreendia e admirava o ensaísmo de APT, lamentando apenas que os textos que submetia à publicação na *Colóquio*, de que era director, fossem muito longos:

Pena é, realmente, que o seu artigo seja tão longo, infringindo as regras que implacavelmente, há 5 anos, vimos impondo a todos os colaboradores. (...) Que não contribuam estas palavras para afrouxar os seus projectos de novas colaborações; desejo muito que o seu nome *se repita*, e tentarei sempre dar um jeito... (carta de 14-12-1975)

A correspondência entre escritores e em especial entre poetas é uma arte a que só os íntimos desses escritores podem aceder. Descobrimos sempre verdadeiras artes poéticas que em outro lado não encontraríamos. Julgo que poucos hoje praticam esta arte e os nossos jovens leitores literários desconhecem por completo este tipo de interação. Os escritores da geração de APT, sobretudo antes de 1974, comunicavam entre si para mitigar distâncias geográficas que quase sempre implicavam distâncias emocionais, como neste testemunho de José Gomes Ferreira:

Isto por cá está tudo cada vez pior. Nas literaturas, claro. (Quanto ao resto, é outra história cada vez mais complicada e simples...) Os resistentes líteras não passam de meia dúzia (os outros passaram-se todos mais ou menos disfarçadamente...) e você faz parte em espírito dessa meia dúzia, sempre aqui sentado a nosso lado no Monte Carlo. Perseguem-no – acredite – porque Você é um dos nossos... e mais nada. (Carta de 15-5-1972)

Vivendo em Cardiff, APT bebia estas palavras como o conforto possível por não poder estar no seu País, por não poder estar entre os seus pares de escrita e viver cada momento da história. Esse “espírito” era essencial na sua vida empurrada para o estrangeiro.

Alexandre O'Neill foi um dos grandes amigos de APT e, como em tantos outros casos, acabaram zangados. APT contou-me todas as amizades que teve com escritores seus contemporâneos e eram tantas as histórias de zangas que não consegui memorizá-las todas. Com O'Neill, a zanga foi dolorosa, porque ambos partilharam uma parte da vida em comum, com cumplicidades que iam desde as muitas conquistas amorosas, sobretudo de O'Neill, até à inspiração para escrever mais poesia. Numa carta de 26-2-1952, O'Neill escreve:

Eu ando amargurado e triste como um cão. Até sonetos já fiz, calcula tu!... Parei, quase no final, o tal longo poema e não sinto, por enquanto, forças para o concluir. Tenho que resolver, primeiro, a vida, para resolver a poesia, depois. Não sei fazer poesia com ausências ardentes. Não tenho grande jeito para evocar melancolicamente o passado. Não sou poeta lírico, no sentido comum. Enfim, espero melhores dias.

Esta pequena arte poética confessada quase em segredo ajuda o leitor a compreender o drama íntimo de um poeta, que é um tipo de pessoa muito especial, hipersensível quase por definição, no diálogo com outros poetas.

Os escritores são dados a zangas, mas com a particularidade de serem quase todas interessantes para a história literária e de quase todas podermos extrair um ensinamento. APT teve muitas, parecia estar sempre a brigar com alguém como se fosse um desporto que todos praticavam com mais ou menos originalidade. Por exemplo, recordo a pega com E. M. de Melo e Castro por causa das suas poesias visuais. Costumo fazer este exercício com os meus alunos de literatura, pedindo que identifiquem os traços literários do seguinte “texto”:

1 4 3 4 2
2 3 3 0 6
4 1 6 1 2
3 2 2 1 6

5 0 0 1 8
2 1 2 5 4
1 4 0 1 8
3 2 4 1 4

3 1 2 3 5
5 4 1 2 2
3 0 4 2 5

4 3 3 1 3
5 1 2 1 5
8 9 3 5 3

Só com muita criatividade podemos identificar esses “traços” de literariedade. Deixo-lhes depois uma pista: cada linha soma 14 e a última soma 28. Também não dá o resultado esperado e de literariedade não há vislumbre. Identifico finalmente o título do “texto” e o seu autor:

E. M. de Melo e Castro, “Soneto Soma 14X”,
do livro *Poligonia do Soneto*, 1963.

Tem a particularidade de terminar com chave de ouro, pois 28 é o dobro de 14. Logo vale mais do que todos os outros! Esta explicação não teria o mesmo efeito pedagógico se não contasse a anedota real: quando APT leu o “soneto” pela primeira vez disse a Melo e Castro de viva-voz: “Ó Eugénio, se isto é um soneto as páginas amarelas são um poema épico!”. E ficaram sem se falar o resto da vida.

Nem sempre reagia assim, sem medir idiossincrasias. Um dia, à porta de uma sessão de lançamento de um livro na Sociedade Portuguesa de Autores, estava a seu lado quando apareceu David Mourão-Ferreira, com a sua habitual nobreza como se fosse um retrato vivo da literatura, sempre de cachimbo na boca. APT apressou-se a cumprimentá-lo e disse-lhe logo de rajada: “Caramba, meu amigo, que grande soneto publicou na *Colóquio[-Letras]*, já ninguém é capaz de escrever sonetos assim!”, o que deixou, naturalmente, o poeta fumador de cachimbo deslumbrado. E ficaram a falar da arte do soneto, como se fosse a respiração de ambos.

A troca de mensagens entre escritores traz sempre surpresas para quem não os conhecer pessoalmente. No caso de APT, havia uma liberdade única de expressão, uma espécie de código privado em que se entendiam bem pela escrita epistolar. É um tempo irrepetível, pois hoje já se perdeu essa forma de comunicação e a escrita digital veio anular o grau de intimidade que existe nessa escrita já “antiga”.

Batista-Bastos foi um dos grandes amigos de APT e divertiam-se imenso na arte da maledicência, o que lhes permitia uma forma de tratamento mútuo sem reservas: em carta de 7 de Julho de 1980 (?), interpela o amigo desta forma:

Alexandre, Amigo, o BB está contigo: // E tu, como vais? Longa distância, longa ausência de palavras; enfim, um sacana, é o tu que és... Em Angola, onde estive recentemente, tudo a falar de ti; no quadrilátero intelectualóide onde a gajada se move, tudo a falar de ti; porra, que é de mais. (...).

Para terminar, a polémica mais publicitada da vida de APT: a refrega com Vergílio Ferreira, que ainda tem muito que contar. A história conhecida é a mais fácil de reportar: em 1963, a publicação do romance de estreia de Almeida Faria, *Rumor Branco*, deu origem à polémica que se reproduziu no então muito influente *Jornal de Letras e Artes*. No seu artigo “O *Rumor Branco* de Almeida Faria”, publicado a 2 de Fevereiro de 1963, APT reconhece o talento do jovem escritor, mas critica a sua opção estética, que considera ser uma derivação do existencialismo, argumentando que o romance é “uma obra de puro lirismo existencialista”, que se limita a “reproduzir, com mais ou menos elegância, as inquietações e os dramas do indivíduo contemporâneo”. Vergílio Ferreira, que tinha prefaciado *Rumor Branco*, replicou em artigo publicado a 9 de Fevereiro de 1963, defendendo que a obra de Almeida Faria não é uma obra de lirismo existencialista, mas sim uma obra de “profundíssima análise psicológica”. A polémica prolongou-se por mais dois artigos, e sem uma conclusão definitiva. No entanto, ela teve o mérito de colocar em discussão questões importantes sobre a literatura portuguesa da época, nomeadamente a relação entre literatura e existencialismo.

Um dia, APT pediu-me para ler *Rumor Branco* e dizer-lhe, com sinceridade, quem tivera razão. Colocou-me numa situação sem saída, pois sabia desde logo, antes mesmo de ler o romance, por quem estava obrigado a alinhar. Li e concluí, sem surpresa, pelo ponto de vista de APT, que a “razão” estava do seu lado, pois havia há muito quem, na literatura inglesa, já havia experimentado aquela técnica de escrita, desde os vitorianos a Joyce, e não havia ali nada de novo verdadeiramente, a não ser um esboço razoavelmente bem feito de uma novela neo-realista por um jovem de 19 anos. O meu mestre regozijou com a minha sentença, aliviando-me de mais constrangimentos morais.

Mais tarde, Vergílio Ferreira e APT fizeram as pazes no *Jornal de Letras e Artes* em 1971, oito anos após o início da polémica, com um artigo intitulado “O lirismo existencialista”, onde revê a sua crítica de *Rumor Branco*, reconhecendo que o romance de Almeida Faria era uma obra original e inovadora. Vergílio Ferreira respondeu num artigo publicado a 26 de Janeiro de 1971, agradecendo a APT por ter revisto a sua crítica, e afirma que a polémica de 1963 foi “um momento importante” na sua vida. O que não é público é o ressentimento de APT: em 1996, ano do falecimento de Vergílio Ferreira, foi publicado um artigo intitulado “Vergílio Ferreira e Alexandre Pinheiro Torres: Uma amizade improvável” por Teresa Rita Lopes, que revisita a relação entre os dois escritores, destacando a importância da polémica de 1963 para a literatura portuguesa e a importância da reconciliação de 1971 para a amizade entre os dois escritores. O que nem Teresa Rita Lopes nem o público sabe é que APT nunca assumiu essa “amizade” literária. Sei disso porque me disse isso em privado e as palavras exactas, *terríveis* como sempre o que vinha do *Terrível* Torres em acção, aí ficarão para sempre, na nossa privacidade, para não ferir mais sensibilidades desnecessárias. O que deve contar é o desportivismo de APT, quando Vergílio Ferreira venceu o Prémio Europália em 1991. Escreveu-lhe assim:

Só para lhe dizer, mau grado o que nas nossas relações tem havido de vacilante, que foi com grande satisfação, totalmente despida de inveja (o que não será o caso de muita gente chiadesca), porque eu não tenho obra que me alimente de quaisquer ilusões, que soube do Prémio Euro-pália que acaba de lhe ser atribuído. Deixe-me usar um lugar-comum, insubstituível (o Acácio nem sempre é ridículo): o galardão honra-o mas também honra todos os portugueses. (Carta de 28-5-1991)

Curiosa é a fórmula de despedida: “Alexandre Pinheiro Torres (ex-“terrível” Torres)”, como se quisesse enterrar de vez a alcunha maldita que tantas brigas lhe valeu. Não era por essa alcunha que queria ser reconhecido.

Diz-se, com propriedade do que se conhece das intervenções públicas de Almeida Faria, que o autor de *Rumor Branco* ficou de fora da polémica. Na verdade, ficou de fora *publicamente*, porque sempre se correspondeu amigavelmente com os seus críticos-alfa, e até se demarcou do elogio de Vergílio Ferreira, por exemplo, quando em 1992 tentou intermediar um debate público a organizar pela Caminho, “quase 30 anos depois do *Rumor Branco*”, e escreveu a APT, em carta de 10-1-1992: o “(...) *Letras e Letras* do Porto, que está a organizar um dossier sobre os meus livros e onde aparecerá justamente uma página do Vergílio de que lhe envio fotocópia. Como vê, ele não perdoa a minha atitude crítica em relação ao R.B.”.

Nesse mesmo mês de Janeiro de 1992, Vergílio Ferreira faz o seguinte balanço, tentando fazer as pazes com APT:

Apertemos as mãos sobre esta memorável refrega em que nos bate-mos galhardamente, e firmemos a nossa ‘paz dos bravos’. E enquanto mantemos longamente as mãos apertadas, como os políticos, para os fotógrafos baterem as suas chapas, eu aproveito para lhe ir dizendo já coisas. E a primeira é a propósito de V. revelar agora que toda aquela

sarrabulhada tinha na retaguarda um motivo político. Grande palavra a sua. Era isso. A história do neo-realismo era uma brincadeira – olha agora a gente a esgadanhá-lo por causa de uma metáfora a mais ou a menos. Era a política, esse estupor. (...) Claro que V. não queria nada outra Pide para melhorar a que havia. Nem uma Censura mais jovem para substituir a outra de dentes cariados. Mas foi o calor da cabeça que o tramou. Acontece a muita gente, não pense mais nisso. Mas os fotógrafos já acabaram de bater as suas chapas. Desapertemos pois as mãos. E vamos lá para dentro cavaquear o resto. (Carta de 29-1-1992)

APT convenceu-se sempre de que nunca perdeu a razão em nenhuma refrega literária. Convenceu-se disso até morrer e, quem sabe, ainda andarà às turras lá pelos lados do Além com quem o afrontar em matéria literária.

Por todas estas razões literárias, para-literárias e contra-literárias, considero APT um professor completo, guardador de memórias de tantos escritores seus contemporâneos, no sentido em que nada deixou de experimentar: o lado criador, o lado do leitor/professor crítico, o lado do autor maldito, o lado do escritor/professor expatriado, o lado do escritor incompreendido, o lado do escritor fiel do seu amigo escritor e o lado do escritor inimigo do seu inimigo escritor. Não temos muitos escritores de língua portuguesa que se possam orgulhar de tanta vida vivida pela literatura e sempre por uma crença superior na literatura.

REFERÊNCIAS

- Faria, Almeida (1962). *Rumor Branco*. Lisboa: Portugália Editora.
- Melo e Castro, E. M (1963). *Poligonia do Soneto*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Pinheiro Torres, Alexandre (1950). *Novo Génesis*. Coimbra: Coimbra Editora.

- (1950). *Quarteto para Instrumentos de Dor*. Coimbra: Coimbra Editora.
- (1953). *A Voz Recuperada*. Coimbra: Coimbra Editora.
- (1968). *A Ilha do Desterro*. Lisboa: Portugália.
- (1972). *A Terra de Meu Pai*. Lisboa: Arcádia.
- (1980). *O Código Científico-Cosmogónico-Metafísico de Perseguição [1942] de Jorge de Sena*. Lisboa: Moraes Editores.
- (1984). *A Flor Evaporada*. Lisboa: Edições Cadernos de Poesia.
- (1987). *Espingardas e Música Clássica*. Lisboa: Caminho.
- Sena, Jorge de (1942). *Perseguição*. Lisboa: Edições Cadernos de Poesia.
- (1972). *Exorcismos*. Lisboa: Moraes Editores.
- (1970). *A Estrutura de “Os Lusíadas” e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI*. Lisboa: Portugália Editora.

RECENSÕES

ÍNDICE DE RECENSÕES

WILTON JOSÉ MARQUES	
<i>Machado de Assis: a complexidade de um clássico</i> (2024)	549
GABRIELA SILVA	
<i>A cor dos cabelos de Deus. A oficina de escrita de José Saramago</i> (2023)	553
JOSÉ ALBERTO CATALÃO	
<i>Eça de Queirós no Egito e a abertura do Canal de Suez</i> (2024)	556
CARLOS REIS	
<i>A Gran Final</i> (2024)	560

MACHADO DE ASSIS:

A COMPLEXIDADE DE UM CLÁSSICO.

Organização de Sonia Netto Salomão.

Roma: Sapienza Università Editrice, 2024

430 páginas, ISBN: 978-88-9377-350-8

Há tempos, a obra de Joaquim Maria Machado de Assis ocupa, de fato e de direito, o lugar central no universo literário brasileiro. Mas, também por causa do tempo – sempre ele, a prova dos nove que, ao lado de recorrente leitura, atesta a perenidade de qualquer obra na tradição –, o crescente interesse pelo autor brasileiro continua – e não sem fazer algum barulho – a extrapolar as imprecisas fronteiras culturais do Brasil, graças, é certo, sobretudo aos constantes esforços – às vezes solitários, outras vezes solidários – de leitores e críticos, tanto os daqui quanto os de lá. Desse modo, um exemplo emblemático de tal esforço conjunto pode, sem dúvida, ser creditado à recente publicação, pela editora da Sapienza Università di Roma, de *Machado de Assis: a complexidade de um clássico* (2024), organizado por Sonia Netto Salomão, professora catedrática da Sapienza. E o melhor da notícia é que o livro pode ser acessado gratuitamente por leitores de todos os lugares em: <https://www.editricesapienza.it/book/9985>.

De saída, no entanto, convém informar que esta nova coletânea é, na verdade, o resultado acadêmico do *Seminário Internacional Machado de Assis*, realizado em outubro de 2023,

também em Roma, e que contou com a presença de estudiosos e estudiosas de vinte e cinco universidades brasileiras, europeias (Itália, Portugal, Espanha, Inglaterra, França, Alemanha) e americanas. Como explica a organizadora, “o seminário e o livro tiveram como objetivo principal valorizar a inserção internacional do escritor carioca a partir da complexidade dos aspectos técnico-estruturais da sua obra e da relação crítica que o autor desenvolveu com diversas esferas culturais”. Nessa perspectiva, é preciso louvar de antemão a importância desse duplo esforço solidário, sobretudo pelo livro em si, que, por óbvio, não somente contribuirá, e muito, para a internacionalização das obras do autor brasileiro, como também, e desde já, deverá entrar pela porta da frente, na bibliografia machadiana.

Ao fim e ao cabo, os diálogos críticos entre os machadianos e os não machadianos acabaram por se transformar em animada conversa, que se traduziu numa abrangente e refinada visada sobre alguns dos mais importantes aspectos temático-formais da obra de Machado de Assis. Para ilustrar a pluralidade de assuntos tratados, basta mencionar os títulos dos *blocos temáticos* que compõem o livro: 1) *Aspectos da poética machadiana*; 2) *A perspectiva da literatura comparada*; 3) *Crônica, poesia, teatro, crítica, correspondência*; 4) *Temas identitários: a escravidão, a questão feminina*; 5) *A língua literária de Machado de Assis*; 6) *Machado editor*

e editado; 7) *A tradução*; 8) *Escritores em intertexto: depoimentos*. Ou seja, é ao longo de tais *blocos temáticos* que se distribuem os 32 ensaios, que, por serem relativamente curtos, trazem em si a vantagem adicional de irem direto ao ponto. No entanto, dado as inerentes limitações formais que circunscrevem a natureza desta resenha, far-se-á aqui, a despeito da evidente qualidade do conjunto, somente uma breve visada sobre alguns dos ensaios; ainda assim, espera-se que ao menos possam delinear para os leitores interessados na obra machadiana o espírito crítico que permeia o livro.

David Jackson, em *Mad Machado: do humano à loucura*, desenvolve o argumento de que há, na obra do brasileiro, “um caminho para a loucura, preparado e introduzido pelo humor do cômico fantástico”. Ainda para o crítico norte-americano, tal trajetória “pode ser observada e definida pelo experimentalismo ficcional, pela decomposição dos seres e das experiências pela força do seu pessimismo”. Exemplificando tal “método” com trechos de romances e contos, Jackson conclui que “Machado emprega o humor do mágico e do fantástico para pôr em dúvida a natureza da verossimilhança e do juízo”, uma vez que, “a loucura, [...], qualquer que seja [...] entra na casa de qualquer um”.

Por sua vez, Sandra Guardini, em *Machado de Assis, teórico do romance*, partindo das reflexões críticas do autor entre as décadas de 1850 e 1870, notadamente na análise acurada de outros

autores, passa em revista a produção romanesca machadiana para mostrar, em movimento teórico ascendente sobre a própria natureza do romance, como “Machado cria uma galeria memorável de personagens e, por meio do foco narrativo, seja em primeira, seja em terceira pessoa, alia o domínio extraordinário da análise psicológica à criação de narradores, também eles notáveis”.

Giorgio de Marchis, em *El punto ciego de Machado de Assis*, lança mão do conceito de *ponto cego*, do crítico espanhol Javier Cercas – e que seria “constituído por ficções, em cujo centro há sempre uma pergunta que fica sem resposta” – para apresentar a leitura do último romance, *Memorial de Aires*, considerando-o “um romance exemplar tanto da técnica do ponto cego como da consciência machadiana do ponto cego”. Para o crítico italiano, “são inúmeras as indicações espalhadas ao longo do romance que indicam que, para além [da] calma aparente, há dados essenciais que o autor escamoteia e que dizem respeito aos reais interesses e desejos de suas personagens”.

Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso, em *O poeta da maturidade: Machado de Assis e as Poesias completas*, apresenta uma leitura sobre o processo de reorganização de sua obra poética no derradeiro volume, que, acima de tudo, se queria como a unificação de sua *bagagem poética*. Nesse sentido, a pesquisadora, notadamente em relação aos primeiros livros, discute acurada-

mente os critérios que, inclusive, levaram Machado de Assis a “sacrificar” vários poemas da edição final.

José Luís Jobim, em *Reverendo Insulto de nacionalidade*, discute o recente movimento de inclusão do famoso ensaio machadiano, publicado em 1873 no jornal *O Novo Mundo*, editado em português entre 1870-1879 nos Estados Unidos, no universo da chamada *World Literature*. Para Jobim, o argumento machadiano – “que alega não ser necessário, para ser legitimamente um escritor nacional (brasileiro, português, italiano etc.), que se sigam os moldes da cor local, que se trate dos assuntos e das coisas *nacionais*, pois se pode ser *nacional* mesmo tratando de coisas *estrangeiras*” – algo atualiza e ressignifica o ensaio machadiano, colocando-o em franco diálogo com as preocupações teóricas da *World Literature*.

A temática da escravidão comparece no livro em dois interessantes ensaios que, cada um a seu modo, contribuem para desmistificar a suposta fama absenteísta de Machado de Assis em relação ao tema. Assim, João Roberto Faria, em *Teatro e escravidão sob a ótica de Machado de Assis*, mostra que no recorrente exercício de crítica teatral, tanto na revista *O Espelho* quanto no jornal *Diário de Rio de Janeiro*, Machado “deu forte apoio ao repertório dramático empenhado em fazer a crítica da escravidão”. Nesse sentido, Faria passa em revista “dez peças teatrais que, num período de dez

anos, abordaram a questão da escravidão, algumas vezes com bastante veemência”, observando que Machado, como crítico algo comprometido com a causa, “elogiou até mesmo as mais fracas. Enaltecendo as ideias humanitárias expostas em cena, mas sem deixar de fazer restrições de ordem estética”. Já Rita Olivieri-Godet, em *De “interesse legal”: a escravidão em contos e crônicas de Machado de Assis*, lança um olhar sobre a obra do autor para examinar o seu posicionamento em relação à ideologia escravocrata, e mais notadamente na breve leitura de “Pai contra mãe”. Para Olivieri-Godet, neste conto, “Machado expõe as relações entre os senhores de escravos, os homens livres e os escravos, captando a violência da sociedade escravocrata do Brasil Imperial e as leis que a legitimam”.

Sonia Netto Salomão, em *Uma poética zigue-zague: a língua literária de Machado de Assis e a sua voz popular (ditados, pregões, canções)*, como sugere o título, procura estabelecer, a partir do que denomina de “poética zigue-zague”, a relação de “contraponto da voz popular na polifonia discursiva dos textos machadianos”. Para a autora, “Machado de Assis, em que pese ter utilizado nas suas obras citações cultas, aproveitando aspectos filosóficos sobre os quais refletiu muito, também afunda as suas raízes linguísticas na cultura popular do Rio de Janeiro, que era também sua”. Dessa forma, assinala que, na obra

machadiana, também “abundam os ditados populares, as anedotas contadas como síntese moral, criando aquele tom dialogante [...] e consagrando a fala do Rio de Janeiro usada com naturalidade pela gente comum”.

Lúcia Granja, em *Machado de Assis, editor de Memórias póstumas de Brás Cubas*, acrescenta uma faceta nova à complexidade do escritor, isto é, a de editor de si mesmo. Nesse sentido, explicita os casos da publicação de *Helena* e, sobretudo, o das *Memórias póstumas*, pois, segundo a crítica, “Machado de Assis, além de ter publicado por seus próprios meios algumas de suas obras, funcionou com um estrategista da preparação de seus livros junto a editoras nacionais, aí incluso o objetivo de buscar caminhos internacionais”.

Já Hélio de Seixas Guimarães, em *Notas sobre a pontuação em Machado de Assis*, aproveitando-se da recente experiência de editar Machado de Assis, discorre sobre os problemas de pontuação dos textos machadianos, que “frequentemente diverge do que está prescrito pela gramática normativa atual, o que põe o editor do seu texto diante de decisões difíceis”. Para Guimarães, “a edição do conjunto dos livros mostrou que a pontuação em Machado de Assis segue muitas vezes princípios retóricos em detrimento de princípios lógico-gramaticais, motivo pelo qual frequentemente seu texto acabou modificado pelas edições póstumas”.

No que se refere à tradução da obra machadiana, Antonio Maura, em *Machado de Assis nos países de língua espanhola: recepção e traduções*, traça um breve painel dos caminhos percorridos pelas obras machadianas em língua espanhola. Segundo o crítico, a despeito de as primeiras traduções terem sido realizadas quando o autor ainda estava vivo, a divulgação da obra do brasileiro, no entanto, tem sido incompleta e algo descontínua, mesmo diante do recorrente reconhecimento de sua qualidade estética por parte dos grandes autores da literatura em língua espanhola.

Por fim, o livro é rematado com os depoimentos de três autores contemporâneos, e membros da Academia Brasileira de Letras, que, por sua vez, dialogaram com a obra machadiana na realização de suas obras ficcionais. Ana Maria Machado, em *Machado em contradição*, ao relatar a gênese de *A audácia dessa mulher* (2011), explica, por exemplo, como incorporou ao trecho de seu romance “algo do universo de *Dom Casmurro*”, incluindo a própria Capitu, que, na imaginação da autora, é convertida na velhice em “dona de uma pensão na Suíça”; Domício Proença Filho, em *Capitu, Memórias póstumas* [1998] – *Bastidores do texto*, reafirma ainda mais a força literária da personagem machadiana, que, seguindo o exemplo daquele famoso *defunto-autor*, narra suas próprias *Memórias póstumas* tentando preencher algumas lacunas que ajudem

o leitor a “decifrar o *enigma Bentinho*”, ao mesmo tempo que “destrói os argumentos de acusação apresentados pelo ex-marido”; por fim, João Almino, em *Conselheiro Aires como Homem de Papel* [2022], ressuscita o dileto Conselheiro Aires, diplomata sempre conciliador, para narrar com alguma perplexidade as impressões sobre o que vê enquanto perambula por diferentes tempos históricos do país, inclusive, os atuais, e todos, cada um a seu modo, marcados por uma generalizada regressão político-social.

Em suma, se, num poema famoso, Carlos Drummond de Andrade surpreende o leitor incauto (ou ingênuo?), questionando-o com velada ironia — *sem interesse pela resposta* — se trouxera consigo a *chave* para decifrá-lo, no caso particular deste livro, dado o caráter abrangente de gêneros e temas abordados, os autores e autoras, ao contrário da provocação preventiva do poeta mineiro, oferecem de antemão a todos os leitores, críticos ou não, as *chaves* que abrem novas portas para um melhor entendimento do fazer literário de Machado de Assis, algumas reafirmam leituras consolidadas, outras apresentam novos olhares. Cabe, pois, a quem quiser se arriscar a ser surpreendido por este convite à leitura, a não fazer qualquer cerimônia e apenas entrar — sem bater — na *complexidade de um clássico* brasileiro.

Wilton José Marques

<https://orcid.org/0000-0003-2559-9331>

A COR DOS CABELOS DE DEUS.

A OFICINA DE ESCRITA

DE JOSÉ SARAMAGO.

Sara Grünhagen.

Lisboa: Fundação José Saramago, 2023.

592 páginas, ISBN 978-989-35307-1-9

Publicado em 2023 pela Fundação José Saramago, *A cor dos cabelos de Deus. A oficina de escrita de José Saramago*, de Sara Grünhagen é um cuidadoso estudo da obra saramaguiana. A publicação apresenta o texto da tese de doutoramento da autora, realizada em cotutela na Sorbonne Nouvelle e Universidade de Coimbra, sob as orientações de Olinda Kleiman e Carlos Reis.

O livro divide-se em três grandes partes: “A arca de José Saramago n’O ano da morte de Ricardo Reis”; “A Babel d’O evangelho segundo Jesus Cristo” e “Fronteiras borradas: metalepse e estilo”. Fica claro ao leitor, já de início, nas palavras introdutórias da autora que “Três conceitos principais da narratologia são convocados para esta análise da obra de Saramago: a intertextualidade, a intermedialidade e a metalepse” (p. 25). A partir desses três fios de Ariadne, Sara Grünhagen desenvolve um texto que flui pela obra de José Saramago e estabelece durante todo o percurso relações importantes e *sui generis* com a filosofia, a história, as artes e compõe um estudo de extrema relevância na compreensão da obra de um dos mais importantes escritores do século XX. A ideia da “oficina de escrita” se distribui pelas três partes do

livro e apresenta interessantes considerações acerca do estilo e do desenvolvimento do romance saramaguiano. A compreensão desses conceitos narratológicos parte dos estudos de Julia Kristeva, Umberto Eco, Gérard Genette, A. J. Greimas, Tzvetan Todorov e Roland Barthes, entre outros.

A primeira parte, “A arca de José Saramago n’*O ano da morte de Ricardo Reis*”, atém-se a construção do romance publicado em 1984 e apresenta como figura central o heterônimo pessoano Ricardo Reis. É proposta uma leitura centrando-se nos conceitos de intertextualidade, intermedialidade e metalepse. Ao entrar na oficina de escrita de José Saramago, a autora aponta-nos também a abertura da arca do escritor, de certo modo, infinita como a de Fernando Pessoa. Essa arca metafórica contém elementos que orbitam no imaginário pós-moderno e alicerçam um texto que abrange Jorge Luís Borges, Eça de Queirós, Camões e tantas outras referências literárias, cinematográficas e históricas portuguesas e universais.

A curiosa narrativa da chegada de Ricardo Reis a Lisboa, na virada de 1935 para 1936 revela a relação labiríntica e cartográfica de Saramago com a criação borgiana. No subcapítulo “Borges e a tautologia da escrita”, a pesquisadora aproxima as obras dos autores argentino e português, provocando o leitor a buscar o “fantasma de Borges” que não é mencionado, mas que caminha por todo o romance.

O capítulo “O escudo de Aquiles: entre intertextualidade e intermedialidade” que apresenta as relações entre esses dois conceitos e a referência ao escudo do herói grego, faz-nos todo o sentido: nele era representado o universo inteiro. Para alinhar os elementos, Sara Grünhagen relembra importantes aspectos de construção literária como a *ekphrasis*, a qual, atualmente, é denominada como intermedialidade. Aqui, a figura de Camões é fulcral no entendimento da metalepse e da apropriação de uma imagem e sua representação. O sentido de cânone acaba por ser um objeto de extrema importância: é o material fundador da biblioteca-museu do romance, como enuncia a autora. Jornais, revistas, teatro, novelas e cinema, a narrativa fornece dados históricos, sociais e culturais que organizam sua tessitura.

A segunda parte de *A cor dos cabelos de Deus. A oficina de escrita de José Saramago* ocupa-se do mais polêmico romance de Saramago: *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Intitulada “A Babel d’*O evangelho segundo Jesus Cristo*” apresenta uma leitura excelsa da narrativa, partindo de questões da recepção da obra e estendendo-se pela constituição do texto, revisitando e revisando conceitos fundamentais para o entendimento do engendramento da diegese.

No capítulo “A biblioteca de Babel: intertextualidade”, a autora estabelece novos nexos que alinham o romance de Saramago ao universo borgiano, numa

espécie de herança, por isso Babel é tão importante pelo seu sentido de multiplicidade. “A biblioteca de Saramago no *Evangelho* é borgiana e babélica, composta por uma mistura de diferentes tradições culturais e históricas que são associadas, comentadas e confrontadas.” (p.246). Essa biblioteca é construída por uma cuidadosa costura de textos, formada por referências diversas que se distinguem pela origem e densidade dos outros textos e imagens que a integram.

Sara Grünhagen também analisa a leitura saramaguiana dos textos do Antigo e do Novo Testamento que alicerçam a construção de *O evangelho segundo Jesus Cristo*. É interessante, no entanto, a apropriação das narrativas bíblicas e das personagens para conceber uma nova percepção de uma história que atravessa os séculos.

Centrado, especificamente, na intertextualidade, o capítulo “Falar a língua dos homens e dos anjos: da intertextualidade à intermedialidade” revisa questões que discutem a ideia de cânone. Sara Grünhagen organiza uma pinacoteca das obras que se desvelam ao longo da narrativa do *Evangelho*, imagens essas que pertencem à história da arte e que habitam o imaginário ocidental, e que confirmam a *ekphrasis* no romance. Fica manifesta, de modo claro e muito bem postulado pela pesquisadora, a dimensão iconográfica e as relações com o texto de Saramago, o que potencializa a visão do escritor sobre Deus e a história bíblica: “A

intermedialidade permite lançar um novo olhar crítico sobre a literatura, e isso não se limita a Saramago: ela é um fenômeno que se cruza com a recepção de obras de natureza diversa e mais especificamente com a recepção de media antigos e novos.” (p. 349). Lembra-nos, Sara Grünhagen, do efeito cinematográfico do romance, característica que já se apresenta em *O ano da morte de Ricardo Reis* e que contribui para a cenarização, composição e focalização da narrativa.

A última e terceira parte do livro “Fronteiras borradas: metalepse e estilo” atém-se ao sentido de metalepse (e das definições de Genette) na construção saramaguiana. A proposta é compreender o material “[...] que serviu de referência para a construção d’*O ano da morte de Ricardo Reis* e aquele outro, em princípio tão diferente do primeiro, a partir do qual *O evangelho segundo Jesus Cristo* foi escrito.” (p. 443). No que concerne às duas narrativas analisadas, a metalepse é potencializada pela presença de personagens transficcionais, ou seja, que se originam em outras narrativas e são substanciais nas discussões ideológicas propostas pelo autor. Com efeito, também são discutidos os pontos negativos das personagens que por vezes possam soar como não convincentes, o que pode ocorrer mesmo pela sua natureza transficcional. No caso dos romances analisados, Ricardo Reis e Jesus encontram seus “criadores”, consecutivamente Fernando Pessoa e Deus. O que também

irá distinguir uma importante especificidade das diegeses: o fantástico. Fernando Pessoa (o fantasma), Deus e o Diabo são personagens abstratas, mas deslocam-se e materializam-se nas interações com os protagonistas. São estabelecidos e revisitados conflitos, divergências, aspectos das construções míticas e imagéticas que orbitam em torno dessas figuras.

Por fim, Sara Grünhagen trata da definição do estilo de José Saramago, e como prescreve a autora: a noção de estilo é bastante ampla. No entanto “[...] há elementos que permitem definir os contornos da sua escrita, individualizando-a, o conjunto da sua obra não só é variado – no que se refere aos romances, pode-se já antecipar uma divisão em, pelo menos, três Saramagos”. (p. 520) Ao apresentar o conceito de estilo e suas particularidades, Sara Grünhagen convoca o leitor a ver, olhar e reparar em José Saramago, em destaque, a construção narrativa que faz amplo uso da metalepse, intertextualidade, intermedialidade e transficcionalidade. Essa noção alargada de estilo também compreende a construção de imagens, o uso do discurso narrativo (iniciada em *Levantado do chão* e marca indelével de Saramago) e suas variações.

Nas palavras de Carlos Reis, no prefácio de *A cor dos cabelos de Deus* “[...] não é possível construir um estudo com esta dimensão e alcance, sem as qualidades de investigadora criteriosa que Sara Grünhagen possui, ao que

se junta a invulgar inteligência crítica com que enfrentou os textos com que lidou.” (p. 21). É uma pesquisa profícua e única, onde se percebe a leitura arguta e compromissada com a própria essência de José Saramago. Suas fontes variam entre a fortuna crítica publicada em livros, periódicos na forma de textos, entrevistas e suportes heterogêneos. As fontes críticas consagradas pelos estudos literários são importantes como exemplo do uso com excelência de textos seminais. Todos os outros textos, romances, dramaturgia, diários e biografia se organizam na visão de Sara Grünhagen. É, em definitivo, uma análise que se torna incontornável na leitura e estudo da obra de José Saramago.

Gabriela Silva

<https://orcid.org/0000-0001-6249-5166>

**EÇA DE QUEIRÓS NO EGIPTO E A
ABERTURA DO CANAL DE SUEZ:
VIAGEM, ORIENTALISMO E IMPÉRIO**

Teresa Pinto Coelho

Lisboa: Tinta da China, 2024

366 páginas, ISBN 978-989-671-873-2

Eça de Queirós no Egipto e a Abertura do Canal de Suez: Viagem, Orientalismo e Império, de Teresa Pinto Coelho transporta os seus leitores para o imaginário queiroziano sobre o Oriente. Numa análise imersiva e pormenorizada, a autora documenta exaustivamente o périplo de Eça por territórios

que hoje são designados por “Médio Oriente” (Egipto, Palestina, Líbano e outros) entre outubro de 1869 e janeiro de 1870. Esta viagem é motivada, entre outros fatores, pela inauguração do Canal de Suez, que teve lugar em novembro de 1869. Pinto Coelho faz questão de justificar a pertinência do seu livro, argumentando que “cerca de 150 anos após a abertura do Canal de Suez e o alargamento e restauração do mesmo em 2015, regressar aos testemunhos queirosianos se reveste de enorme atualidade” (Coelho, 2024: 40). Não deixando este de ser um estudo marcadamente académico, no qual se observa uma profusão de referências bibliográficas, remissões para outros autores e trabalhos científicos, parece-nos que a autora procurou utilizar uma linguagem simples e acessível a um público não especialista, clarificando conceitos e dotando a obra de uma estrutura apelativa. Cremos, portanto, que esta investigação contribuiu para um maior conhecimento do legado queirosiano e muito concretamente da herança literária que resultou da viagem deste autor oitocentista ao Oriente.

Debrucemo-nos agora sobre o que a autora escreveu neste livro. Assim, Pinto Coelho começa por explicar, na secção que designa como “Antecâmara”, o longo processo de investigação que esteve na base da presente obra. Através da leitura de relatos de viagem, do estudo de diversas obras textuais, pictóricas, arquitetónicas, entre outras, de cariz orientalista, a autora esclarece

ter procurado reconstituir minuciosamente o roteiro que Eça realizou no seu périplo por terras egípcias e não só, com o objetivo de assistir às cerimónias de inauguração do Canal de Suez que tiveram lugar entre 16 e 25 de novembro de 1869.

Já na “Introdução”, dividida em três pontos, Pinto Coelho detalha os contornos em que Eça foi convidado para a inauguração do Canal, “(...) provavelmente enquanto correspondente do *Diário de Notícias*” (Coelho, 2024: 18), apresenta o *corpus* textual queirosiano que resultou dessa viagem e, por fim, menciona que analisará os textos resultantes desta viagem à luz do conceito de orientalismo, teorizado por Edward Said. Esta noção “é, para Said, uma justificação da supremacia (...) ideológica do Ocidente” (Coelho, 2024: 35) sobre o Oriente, explica Pinto Coelho. No entanto, a autora defende que limitar os relatos de viagem, como o queirosiano “(...) a um discurso essencialista de superioridade e veículo do poder ocidental é muito redutor” (Coelho, 2024: 35).

No primeiro capítulo do livro, que consiste numa súmula dos conhecimentos que um viajante oitocentista tinha ao seu dispor para preparar um itinerário por terras que hoje são designadas por Médio Oriente, Coelho aventa a hipótese de Eça dispor de uma densa “(...) bagagem imaginária e intelectual” (Coelho, 2024: 43) que alimentava a sua admiração orientalista. Desde a pintura, à fotografia passando

pela vasta produção textual sobre os territórios que Eça visitou aquando da sua ida ao Oriente, muitas foram as fontes a que Eça pode ter recorrido para preparar intelectualmente a sua viagem. Os guias de viagem, por exemplo, ocupavam um lugar preponderante enquanto obras que recomendavam leituras preparatórias. No fundo, à época, “a viagem é vista [...] como formação cultural e intelectual” (Coelho, 2024: 77).

Ao longo do segundo ponto da obra, a autora reconstitui “as etapas do percurso marítimo e terrestre queiro-siano” (Coelho, 2024: 33) e explora a extensa lista de convidados do *Khedive* Ismail, o governador egípcio à época, para as cerimónias de inauguração do Canal de Suez. Deve-se salientar que Eça e o conde de Resende, seu companheiro de viagem, não integravam a lista de convidados de honra.

Já no terceiro capítulo, Pinto Coelho analisa o percurso que Eça realizou até chegar à cidade do Cairo, passando por Cádiz, Gibraltar, Malta e Alexandria, constatando que esta primeira etapa da viagem queirosiana não teve grande interesse para o autor. Tecendo comentários acerca da malha urbana e da mancha humana que habitava estas cidades, Eça como que condena a modernidade, “caraterizada pelo materialismo, a ocidentalização, em oposição a uma visão romântica do Oriente” (Coelho, 2024: 111). Para a autora, Eça revela-se, na verdade, através da sua escrita “um homem do seu tempo com ideias pre-

concebidas sobre o carácter nacional de um povo” (Coelho, 2024: 111).

O capítulo quatro, de longe o mais extenso e, arriscamos dizer, o principal desta obra, transporta o leitor para a visão queirosiana sobre o Egipto nas suas mais variadas facetas, explorando em detalhe o *corpus* textual atrás referido que Eça legou à posteridade. No Cairo, Eça entra no coração do referido “Oriente”, traçando inúmeros contrastes entre as suas mundividências ocidentais e a alteridade oriental. Com efeito, “o Oriente queirosiano não representa apenas o negativo do Ocidente, mas também libertação, imaginação, poesia” (Coelho, 2024: 130). Eça contrasta uma Europa monótona com um Oriente luminoso, não deixando de o ler, avança a autora, aos olhos de um ocidental. “A viagem pode, assim, ser interpretada como fuga à realidade, à sua própria realidade, libertação das convenções do mundo ocidental, uma oportunidade de experimentar sensações novas” (Coelho, 2024: 151). Proporciona ainda aos seus leitores uma descrição da mulher oriental.

A autora descreve, por fim, no capítulo quinto a experiência de Eça nas cerimónias de inauguração do Canal, baseando-se nos artigos que o autor escreveu para o *Diário de Notícias*, concluindo a obra com a análise do legado desta viagem queirosiana e a forma como esta impactou a vida e a obra de Eça nos anos que se seguiram. Deduz que Eça foi “nitidamente em peregrinação em busca das origens do Cris-

tianismo, uma das fortes razões, muito provavelmente, a razão, que o terão levado ao Egipto” (Coelho, 2024: 302) e afirma que o autor oitocentista se tornou após esta viagem num verdadeiro “europeu moderno, num jornalista político e num autor transnacional” (Coelho, 2024: 314).

Parece-nos, com efeito, que este estudo de Teresa Pinto Coelho mapeia e revê o conteúdo das principais obras que já se tinham debruçado sobre esta temática (poucas, é preciso acrescentar), mas também introduz novos conhecimentos e interpretações. Se olharmos, por exemplo, para os textos generalistas de referência sobre a obra queirosiana da autoria e coordenação de Alfredo Campos Matos, encontramos ideias que seguem em linha com as de Pinto Coelho, como a de que “Eça sucumbirá ao fascínio do Oriente mítico e romântico” (Lima, 2015: 465) ou de que o autor oitocentista comunicava de um “orientalismo literário [...] cultivado por nomes como Chateaubriand, Nerval, Lamartine, Gautier e Flaubert” (Matos, 2017: 49). Também os textos de João Gaspar Simões (1980) ou de Luís Manuel de Araújo (1987) constituem fontes para o trabalho da autora, dada a sua relevância para o tema em questão.

Numa recensão recente que surge no jornal *Público*, António Araújo elogia o trabalho da autora considerando este estudo um “importante avanço nos estudos queirosianos” (Araújo, 2025: 24), mas não sem deixar uma

crítica ao que considera ser “um uso e abuso” (Araújo, 2025: 25) do conceito de *Orientalismo*, teorizado por Edward Said. Parece-nos que esta constatação tem fundamento, mas peca por ignorar o facto de Pinto Coelho dizer reiteradamente que “limitar os relatos de viagem, como o queirosiano (...) a um discurso essencialista de superioridade e veículo do poder ocidental é muito redutor” (Coelho, 2024: 35). De facto, na nossa opinião, a associação da teoria de Said que se traduz “num estilo de pensamento baseado numa diferença ontológica e epistemológica estabelecida entre “o Oriente” e (na maioria dos casos) “o Ocidente” (Said, 2021: 33) à escrita queirosiana acaba por ser um pouco forçada, na medida em que Eça era um autor de uma ambivalência enorme, dotado de um sentido crítico muito apurado e, portanto, não se encaixaria, pensamos nós, nestes chavões ideológicos.

Apesar deste facto, julgamos que Teresa Pinto Coelho contribuiu indiscutivelmente para o avançar dos estudos queirosianos, através de um trabalho atento às palavras que Eça nos quis deixar. Talvez seja essa a melhor homenagem que lhe possamos fazer: prestar atenção e tratar com cuidado as palavras que [Eça] nos legou.

BIBLIOGRAFIA

Araújo, António (2025). “Uma investigação notável sobre a viagem de Eça de Queiroz ao Egipto, em 1869”, [em linha] disponível em <https://www.publico>.

pt/2025/01/02/culturaipilon/critica/investigacao-notavel-viagem-eca-queiroz-egipto-1869-2110755 [consultado em 10 de fevereiro de 2025].

Lima, Isabel Pires de (2015). “Eça e o Oriente”, in Alfredo Campos Matos (Org.). *Dicionário de Eça de Queiroz* (p. 465). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Matos, Alfredo Campos (2017). “Os Anos de Lisboa e a Viagem ao Oriente”, in *Eça de Queiroz, Uma Biografia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Said, Edward (2021). “Introdução”, in *Orientalismo. Representações Ocidentais do Oriente*. Lisboa: Edições 70.

José Alberto Catalão

<https://orcid.org/0009-0003-5196-5750>

A GRAN FINAL

Xaquín Núñez (ed.)

Santiago de Compostela: Edicións

Positivas, 2024

268 páginas, ISBN 978-84-128407-4-2

Um preconceito injustificado e persistente afasta o mundo académico do vasto, complexo e sedutor universo do desporto. Pelo menos duas razões podem ser conjeturadas como explicações para esse afastamento. Uma: trata-se de domínios que, de forma esquemática e redutora, são configurados como antagónicos, sendo um deles regido pelo intelecto e o outro pelo corpo e pelas suas proezas, coisa, esta última, que padece de simplificação.

Segunda razão: a reflexão científica, cultural e artística presume-se desinteressada de compensações materiais (o que, de certa forma, é uma mistificação), ao passo que o desporto, na atualidade, requer investimentos financeiros apreciáveis – o que é verdade. A profissionalização dos atletas, a mediatização das modalidades e o valor económico da publicidade são, entre outros, elementos estruturantes e fatores de incremento daqueles investimentos. Mais: sobretudo por via mediática, aquele a quem cabe ser, em campo, o protagonista da prática desportiva pode ser transformado em mito e, como tal, em sujeito narrativo; nem mesmo a curta duração da sua atividade anula essa tendência, como bem sabemos quando recordamos as imagens elaboradas (é também disso que se trata) de figuras como Jesse Owens ou Pelé, Di Stéfano ou Eusébio, Maradona ou Nadia Comaneci, Björn Borg ou Martina Navratilova, Usain Bolt ou Michael Phelps, Cristiano Ronaldo ou Lionel Messi. Nos últimos anos, as redes sociais elevaram a um expoente altíssimo os efeitos de mitificação a que me refiro.

Mesmo sem menção expressa ou circunstanciada a estes nomes, o livro de que aqui me ocupo trata de muito do que já fica dito. O facto de ele ser organizado por um académico, Xaquín Núñez, professor da Universidade do Minho, é, só por si, a abertura de uma brecha naquilo a que chamei um preconceito persistente. Para mais, a obra

em apreço assume como tema central, o futebol, ou seja, uma das modalidades mais ligadas ao dinheiro, ao vedetismo, à publicidade e à projeção mediática. E também, acrescento, já pensando no conteúdo deste livro, com uma dimensão humana muitas vezes ignorada, mais as derivações narrativas, simbólicas, mentais e culturais que aquela dimensão comporta. O que não impede que se diga que, à parte contadas e honrosas exceções, o futebol só escassa e residualmente tem sido tematizado pelas artes e pela literatura.

No breve “limiar” que escreveu para *A Gran Final*, Núñez diz ao que vem e com quem vem. “O fútbol é un manancial inacabable de historias”, declara, acrescentando logo depois: histórias “prosaicas, líricas, cómicas, trágicas, agónicas, banais, edificantes, reprobables, corais ou individuais” (p. 9). Fazendo companhia ao autor da explanação que abre o livro, dois nomes de grandes escritores, dos poucos que o futebol seduziu, sem complexos nem reservas: Albert Camus e Eduardo Galeano. O primeiro (que atuou como guarda-redes, para que conste) não escondia que “todo o que sabía de moral e das obrigações humanas o aprendera no Racing Universitaire d’Alger”; por seu lado, Galeano estava bem consciente da “suspición que a miúdo a intelectualidade lle dedicara ao deporte máis popular” (p. 9), ou seja, aquele que consta do título de um seu livro muitas vezes citado: *El fútbol a sol e sombra* (1995).

O projeto desenvolvido em *A Gran Final* é simples, mas muito original e não menos fecundo: trata-se de organizar, numa sucessão de 22 textos (tinha de ser este número, claro está), uma partida de futebol com duas equipas e respetivos testemunhos. O rigoroso 3-4-3, escolhido certamente pelo organizador da recolha, está graficamente representado, como nos antigos quadros de tática e de treino, em duas páginas iniciais (pp. 6-7). Defrontam-se, de um lado, “os **contos** inéditos de escritoras e escritores sobre o fútbol”; do outro lado, “as **contas**, que relatan, botan ou mesmo saldan, quem viviu de primeira man a relación co deporte rei dende a práctica profesional, o xornalismo desportivo ou a cultura” (p. 10). Os integrantes de cada um dos “onzes” falam-nos “da delgada liña entre a gloria e o fracaso; dos mitos e anxos caídos; dos intereses corporativos e a dignidade dos xogadores; das prácticas nobres e innobres; do Brasil e da Arxentina, sempre indispensables; da identidade e da memoria sentimental das afeccións e dos afeccionados; das aliñacións de fantasía nos viedoxogos, da práctica amadora e dos sonhos da rapazada ou das mil e unha tramas que transcorren en noventa minutos” (pp. 10-11). Os autores e as autoras destes onze mais onze (à antiga, sem banco de suplentes) “contos” e “contas” são brevemente identificados numa secção final da coletânea (pp. 257-284).

Do muito que aqui se lê de sugestivo e de estimulante para futuras reflexões

(incluindo as que o autor desta resenha tenciona levar a cabo), merecem destaque alguns componentes, sendo certo que eles são escassos para fazerem justiça a este livro em muitos aspetos inovador. E, fugindo ao uso, começo pelo final, também porque nele encontramos um nome feminino (não é o único), o de Vero Boquete, escolhida não certamente por dever feminista, mas sim porque o futebol jogado por mulheres tem ganhado, nos últimos anos, um destaque que promete aumentar.

Com nome de batismo Verónica Boquete Giadans e nascida em 1987 em Santiago de Compostela, é esta uma futebolista internacional muito bem sucedida, a nível interno e fora de Espanha, autora de uma autobiografia (*Vero Boquete, la princesa del deporte rey*, 2013) que alguma coisa terá contribuído para aplanar o difícil caminho do futebol feminino, no seu país e não só nele. Pois bem, alinhada no lado esquerdo do trio ofensivo pelo “técnico” Xaquín Nuñez, Vero Boquete facultanos, com singeleza e enorme autenticidade, uma história pessoal que transcende o lado individual, para ser uma síntese daquilo que é, para os atletas, o futebol, em aspetos essenciais que nem sempre (ou quase nunca) são alcançados pelos adeptos, seja na bancada do estádio, seja no sofá de casa. Para a jogadora, o futebol, como a vida, é uma alternância de derrotas e de vitórias, numa dialética não raras vezes cruel (o adjetivo está logo no início do texto) que envolve experiên-

cias de frustração e de superação, de sofrimento pessoal e de solidariedade grupal. Ao recordar as suas origens de futebolista, numa modesta equipa na galega Ria de Arousa, o texto de Boquete pode ser lido como uma comovente homenagem a esse tempo e à sua gente. Diz-nos a jogadora, sem rodeios: “Foron anos de satisfacción, de ver o lado máis próximo, pasional e afeccionado do deporte, mais tamén de sacrificio, sen expectativas aínda de que se convertería na principal actividade no eido profesional” (p. 254).

Ao ler o relato (quase) autobiográfico de Boquete, vêm-me à mente imagens de derrota do herói desportivo, mais do que figurações dos seus triunfos – que normalmente não carecem de comentários. Lembro duas dessas imagens: a do grande Eusébio, em lágrimas e confortado pelo fotógrafo Formidável (isso mesmo: um fotógrafo ficou na fotografia que outro tirou), depois da derrota que afastou Portugal da final do Mundial de 1966; a do enorme Cristiano Ronaldo, em pranto quando do absurdo desaire português na final do Euro 2004, contra a Grécia. Deste pranto pode bem dizer-se ter ele sido amplamente compensado, pois que a queda do herói, então ainda muito jovem, não impediu que, por entre vitórias e derrotas, ele se reerguesse e chegasse ao seu destino de mito, até agora protegido pelos deuses.

Não termino sem destacar, n’*A Gran Final*, textos e autores a que especial-

mente fui sensível, mesmo com o risco certo de cometer injustiças por omissão. Não distinguindo agora, como géneros, os “contos” e as “contas”, sublinho, em primeiro lugar, o elogio do guarda-redes, nos relatos de Afonso Eiré e de Sergio Álvarez (este um antigo guardião do Celta de Vigo). Por razões que agora não vêm ao caso, sou especialmente sensível ao que ali se diz, na valorização de um herói em tudo diferenciado, incluindo o protagonismo que ele assume, no momento dramático da grande penalidade. Para ser guarda-redes, diz Álvarez, “hai que ter a cabeça dura” (p. 29); e Eiré especifica que “o penalti é, en si mesmo, um dos escasos momentos de gloria que tem um porteiro (...)” (p. 23). Assim é. Tudo o mais é o risco constante do fracasso quase nunca perdoado pelos demais 10 jogadores. Com Nuria Rábano, antecipa-se o que Vero Boquete dirá depois, a saber, que viver o futebol, dentro do campo, é seguir um trilho em que triunfo e fracasso alternam, como faces de uma mesma e imprevisível moeda; e também perceber a perspetiva em que o atleta ou a atleta se colocam. Do seu ponto de vista de esquerdina (confirmado competentemente pelo “técnico” Núñez, que pôs Rábano no lado esquerdo da defesa), a jogadora continua “desfrutando deste deporte (...) vendo, desde o carril esquerdo, o fútbol”. E conclui: “E tamén a vida, que a miúdo nos pon a proba de centros, caneos e disparos cruzados” (p. 86). Mais adiante, Álex

Bergantiños, lendária figura do Deportivo da Coruña, fala-nos da vida do futebolista como um carrossel ou (talvez melhor) uma montanha russa de etapas emotivas e perigosas; e também de outras personalidades dos bastidores que não raro comandam os altos e baixos de um percurso irremediavelmente curto: técnicos, dirigentes, companheiros de balneário e (acrescento eu) empresários. Em última análise, Bergantiños ressalva alguma coisa da imagem negativa de mercenário que atualmente caracteriza o profissional de futebol e insiste na ideia de que ele não é imune à paixão por um clube de sempre e para sempre. Com Maria Sabarís entramos no mundo quase esotérico dos dados estatísticos e da frieza com que o digital analisa e decide opções táticas. É esse um “fútbol sen o fútbol”, na expressão da autora, que reclama um lugar para “os soñadores da ‘pixarra’” (p. 148), o tal quadro analógico em que se antecipam movimentos e jogadas talentosas. “A cabalo do romanticismo”, é esse um “fútbol espontáneo e creativo [que] ainda existe e sobrevive, a pesar do furacán de datos que cada xornada intenta explicar o inexplicable” (p. 148). Por fim, Beatriz Maceda (pp. 41-54) abre um diálogo entre futebol e família, com desenvolvimentos que incluem a feição política do jogo, pela expressiva presença do Brasil na sua história e, nesta, por uma personalidade de vida desportiva heterodoxa e quase trágica: o grande jogador Sócrates (1954-2011), também médico

e técnico, mas sobretudo mentor de uma experiência político-futebolística designada, na década de 80, como democracia corinthiana.

Insisto: o que fica dito está longe de esgotar o que este *A Gran Final* significa, no quase deserto de contributos para o estudo de interações que juntam futebol e narrativa, desporto, literatura e pensa-

mento social. Em todo o caso, julgo que fica bem acentuada a valia desta obra a vários títulos marcante. E que se lê com entusiasmo e com proveito, qualidades ambas que devem ser prezadas.

Carlos Reis

<https://orcid.org/0000-0001-6492-3486>

https://doi.org/10.14195/2183-847X_15_23

SOBRE OS AUTORES

ANA PAULA ARNAUT

Professora catedrática pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, leciona Literatura Portuguesa Contemporânea na mesma universidade e é investigadora do Centro de Literatura Portuguesa, onde coordena o projeto Dinâmicas Hipercontemporâneas e integra o grupo ‘Figuras da Ficção’. Os seus principais interesses incidem sobre Literatura Pós-Modernista e Hipercontemporânea, áreas em que tem vários livros e artigos publicados. Destacam-se, entre outros: *Memorial do Convento. História, ficção e ideologia* (1996), *Post-Modernismo no romance português contemporâneo: Fios de Ariadne-Máscaras de Proteu* (2002); José Saramago (2008), *António Lobo Antunes* (2009), *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes. (In)variantes do feminino* (2012), *O ano da morte de Ricardo Reis de José Saramago* (2017), *As palavras Justas. Ensaio sobre Literatura e Direito* (org.) (2020) e *The Hypercontemporary Novel in Portugal. Fictional Aesthetics and Memory after Postmodernism* (coed. com Paulo de Medeiros) (2024).

CARLA DATIA

Licenciada em línguas, literaturas e culturas, com especialização em estudos portugueses e românicos (2009) pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, possui mestrado em Estudos Portugueses e Românicos (2013) com a tese *Actos de crueldade: os ‘Contos do gin tonic’ de Mário-Henrique Leiria* pela mesma instituição. Realizou uma pós-graduação em Estudos Comparatistas (2013) e obteve o doutoramento em Estudos Portugueses e Românicos com especialização em Estudos de Literatura e Cultura (2021) com a tese *A engrenagem de produção de Mário-Henrique Leiria*. Foi bolseira técnica de investigação da Fundação para a Ciência e Tecnologia (de 2010-2015) e bolseira de gestão em ciência e tecnologia da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2015-2018) na Biblioteca Nacional de Portugal

onde exerce funções desde 2018 como técnica superior. É membro do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra desde 2023.

CARLOS CEIA

Professor catedrático de Estudos Ingleses da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Doutorou-se em *Hispanic Studies*, em 1993, na Universidade de Cardiff (UK). Fez a agregação em Teoria da Literatura na FCSH, em 1997. Fundador e diretor do ILNOVA (Instituto de Línguas da Universidade Nova de Lisboa), em 2006. Diretor do *Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies (CETAPS)*, desde 2014, onde dirige o grupo de investigação *Teacher Education and Applied Language Studies (TEALS)*. Coordena atualmente o Doutoramento em Didática das Línguas – Multilinguismo e Educação para a Cidadania Global e os Mestrados em Ensino (formação de professores da FCSH).

CARLOS MACHADO

Professor de Português do Ensino Secundário, Carlos Manuel Alves Machado é licenciado em Ensino de Português/Francês e Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa, pela Universidade do Minho, e Doutor em Tradução, pela Universidade de Vigo, em Espanha. É investigador integrado do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra e desenvolve a sua investigação nas áreas da Didática da Literatura (ao nível do desenvolvimento curricular e da implementação de processos de avaliação), da Literatura Portuguesa, da Teoria da Literatura e da Literatura Comparada (neste último caso, com especial incidência no estudo da relação entre literatura e artes plásticas), tendo publicado várias dezenas de artigos em publicações académicas e revistas especializadas, nacionais e estrangeiras (nomeadamente, em Espanha, França, Grécia e Suíça).

É autor do livro *Entre a utopia e o apocalipse – Augusto Abelaira e o fim da História*, publicado pela editora Angelus Novus (Coimbra, 2003).

EDUARDA GIL LOPES BARATA

É investigadora no CHAM – Centro de Humanidades e professora auxiliar convidada na Universidade NOVA de Lisboa. Fez licenciatura (2010) e mestrado (2013) em Línguas, Literaturas e Culturas na mesma instituição. A sua dissertação de mestrado intitula-se “Bestiários dispersos nas obras de Gabriel García Márquez, Horacio Quiroga, José Cardoso Pires e Miguel Torga” (fevereiro, 2013). Do seu doutoramento em Estudos Literários Comparados, também na NOVA, resultou a tese “A retórica do poder em *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires e *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez” (julho 2020). Faz tradução, revisão e edição de texto. Em 2021, foi-lhe atribuído o Prémio Mário Quartin Graça pela Casa da América Latina, que premeia as melhores teses de doutoramento em Portugal e América Latina.

EUGENIO LUCOTTI

É atualmente bolseiro pós-doutoral no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e colabora no projeto “A literatura colonial portuguesa: Além da memória do império”, financiado pela FCT. Doutorou-se na área das literaturas em português pela Universidade Ca’ Foscari de Veneza com uma tese sobre Augusto Abelaira, desenvolvida em cotutela com a FLUL. Os seus interesses de investigação abrangem questões literárias e histórico-culturais relativas ao romantismo e ao modernismo brasileiros, ao romance português da segunda metade do século XX e à literatura colonial portuguesa. É autor de artigos dedicados à obra de Augusto Abelaira, José Cardoso Pires, Almeida Faria, José de Alencar e Mário de Andrade.

GABRIELLA CAMPOS MENDES

Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de Coimbra; sua tese teve como objeto de estudo a obra de José Cardoso Pires e foi financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). É também licenciada em Língua Portuguesa e suas Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestre em Literatura Portuguesa pela mesma universidade. Atualmente é investigadora do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. Seu trabalho está vinculado ao Grupo de Investigação *Teoria da Literatura*, sob a coordenação do Professor Doutor Carlos Reis, com destaque para a função de coeditora do *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*. É também colaboradora do Grupo de Pesquisa *O Narrador nas Fronteiras do Relato*, da PUC-SP, no Brasil, e do *Transfictional and Transgeneric Research Network*, da Universidade de Bremen, na Alemanha.

GUILHERME DE SOUZA LOPES

É graduado em Letras: Português-Inglês pela Universidade Júlio de Mesquita Filho, campus São José do Rio Preto, mestre em Teoria e História Literária pela UNICAMP com dissertação sobre Machado de Assis e o paradigma ficcional da edição. Atualmente é doutorando pela mesma instituição.

LUCAS PESSIN

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pelo mesmo Programa, obteve o título de Mestre (2024) com uma dissertação sobre o romance *Alexandra Alpha*, do escritor português José Cardoso Pires. Graduado em Letras: Português e Literaturas com grau Magna Cum Laude (UFRJ, 2022). Tem experiência como docente do magistério superior e da educação básica, atuando como professor de Língua Portuguesa, Litera-

tura e Produção de Textos. Atualmente, interessa-se pelas relações entre ficção e História, entre literatura e imaginário, além do diálogo intertextual e intersemiótico das obras literárias. Nos estudos de Literatura Portuguesa, suas investigações dão ênfase à narrativa portuguesa dos séculos XX e XXI.

MARGARIDA SIMÕES

Investigadora no Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, concluiu o mestrado em Literatura de Língua Portuguesa no ano de 2021, com uma dissertação intitulada *O legado literário de Ana Plácido: Matriz autobiográfica e construção de sentido*. Está presentemente a concluir a parte letiva do mestrado em Ensino de Português no 3.º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário. Trabalhou em vários autores, sobretudo contemporâneos, tendo participado em colóquios e congressos nas universidades do Porto, Aveiro e Coimbra. Tem já publicada a comunicação apresentada no Porto, intitulada: “Ser ou não ser: A questão de Plácido”, e tem em processo de publicação: “Pontes da literatura: Da refiguração ao mundo de Camões”. As suas áreas de interesse incluem: a mediação literária, a literatura neorrealista, a literatura comprometida (com ênfase nos aspetos sociais da literatura feminina do século XIX) e a literatura experimental.

MARIA DE FÁTIMA MARINHO

Professora Emérita da Universidade do Porto. Professora Catedrática da FLUP (jubilou-se em fevereiro de 2024). Foi Vice-Reitora da Universidade do Porto (2014-18) e Diretora da FLUP (2010-2014), além de Membro do Conselho de Administração da International Association of Universities (2016-2022); Perita do Haut Conseil pour l’Évaluation de la Recherche et de l’Enseignement Supérieur – França (2017); Membro do painel da A3Es na avaliação Institucional da Universidade de Lisboa (2018); avaliadora da FCT; membro

da Sociedade Civil na Cimeira Duas Margens, a convite do Ministério dos Negócios Estrangeiros (2019-2022). Foi condecorada pelo Governo Francês com o grau de *Officier de l'Ordre des Palmes Académiques* (novembro de 2015), recebeu a medalha de ouro da FLUP (fevereiro de 2024) e foi condecorada com a medalha de mérito grau ouro da Câmara Municipal do Porto (julho de 2024). Participou em inúmeros congressos e fez conferências e/ou cursos em várias Universidades (portuguesas e estrangeiras). Tem inúmeras publicações, centrando-se a sua atividade nos estudos dos séculos XIX-XXI: poesia, romance, romance histórico.

MICHELE DULL SAMPAIO BERALDO MATTER

Professora Doutora Efetiva do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ), formada em Letras (Português-Literaturas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Brasil, com Mestrado e Doutorado na área de Letras Vernáculas, especialidade Literatura Portuguesa. Pesquisadora de autores do Neorrealismo e da Literatura Contemporânea em Portugal, e de suas relações com a Literatura Brasileira, especialmente com o Modernismo dos anos 30. Foi Bolsista Nota 10 da FAPERJ durante o Mestrado, quando defendeu a Dissertação “O Alentejo por duas palavras: o levantar de corpos, sonhos e vidas – À propósito de *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca, e *Levantado do Chão*, de José Saramago”, em 2003, e Bolsista do CNPq nos anos de Doutorado, ao defender em 2010 a Tese “A excursão Neo-Realista: o lugar do literário na tradição da utopia”, estudando obras de José Cardoso Pires, José Saramago e Helder Macedo.

ORLANDO GROSSEGESSE

Estudou Línguas e Literaturas Românicas e Ciências de Comunicação na Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) em Munique (M.A.

1986), doutorando-se em 1989 com uma tese sobre a relação entre conversação e discurso narrativo na obra queirosiana (*Konversation und Roman*, Stuttgart: Steiner, 1991). Desde 1990, é docente da Universidade do Minho (Braga), a partir de 2004 como professor associado, com agregação em Ciências da Literatura, especialidade Literatura Alemã (2022). Membro integrado do Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM) que dirigiu entre 2016 e 2019. Publicou *Saramago lesen. Werk – Leben – Bibliographie* (Berlin: tranvía 1999; 2.^a edição atual. e ampliada: 2009). (Co)editou mais de duas dezenas de livros / números temáticos de revistas e é autor de mais de duas centenas de artigos nas áreas das Filologias Alemã, Portuguesa e Espanhola, Estudos Culturais, de Literatura Comparada e de Tradução. Tradução literária do espanhol e português para alemão (Enrique Vila-Matas, Mário de Sá-Carneiro, entre outros).

RAFAELA CARDEAL

Doutora em Ciências da Literatura (2023) pela Universidade do Minho, com a tese *Lição de poesia: a obra de João Cabral de Melo Neto em Portugal*, desenvolvida com bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. É mestre em Literatura Brasileira (2016) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde também se graduou e se licenciou em Letras, na habilitação Português e Literaturas de Língua Portuguesa (2013; 2015). É membro do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, do Pólo de Pesquisas Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura (UFRJ) e do grupo de pesquisa “Estudos transfronteizos: línguas, educação, política e literaturas na margem”, vinculado à Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Atua na área de estudos literários, com ênfase em poesia de língua portuguesa, diálogos luso-brasileiros, arquivos e correspondências.

RAÚL CESAR GOUVEIA FERNANDES

Bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo, a mesma instituição onde obteve os títulos de Mestre e de Doutor em Literatura Portuguesa, com trabalhos sobre a sátira galego-portuguesa e livros de cavalarias do Renascimento, respectivamente. É Professor Adjunto do Centro Universitário FEI (São Paulo, Brasil), onde ocupa o cargo de Chefe do Departamento de Ciências Sociais e Jurídicas, coordena a disciplina de Comunicação e Expressão e atua como Docente Colaborador no Programa de Pós-Graduação *stricto sensu*. É um dos autores de recente edição do “Palmeirim de Inglaterra”, de Francisco de Moraes (publicada pelas editoras da Unicamp e Ateliê em 2016), e membro da Comissão Científica da Coleção “Universo de Almourol”, editada em Madrid e dedicada à divulgação dos livros de cavalarias portugueses. Foi membro do Júri do Prêmio Camões (Secretaria de Estado da Cultura de Portugal / Fundação Biblioteca Nacional do Brasil) nos anos de 2021 e 2022. Entre outras atividades institucionais, integra o Colegiado de Artes e Humanidades da CTAA (Comissão Técnica de Acompanhamento da Avaliação de cursos superiores no Brasil), no Inep (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais), autarquia ligada ao Ministério da Educação. Foi um dos criadores e atua como coordenador do “Cursinho FEI”, projeto social de extensão universitária que visa favorecer o ingresso de estudantes de baixa renda no ensino superior.

RUI SOUSA

Investigador do Grupo 1 do CLEPUL, Mestre em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea (2009) e Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura (2019), pela FLUL. Participou na obra *1915: O Ano do Orpheu* (coord. de Steffen Dix). Colabora na revista *Pessoa Plural* e em eventos organizados pelo Projecto Estranhar Pessoa e pela Casa Fernando Pessoa. Publicou *A Presença do Objecto no*

Surrealismo Português, Do Libertino: revisões de um conceito através do caso de Luiz Pacheco (2023) e *Cesariny e o Monstro Pessoa* (2024). Coordena o projeto de investigação *Contextos Críticos do Modernismo e do Surrealismo em Portugal*.

TERESA CRISTINA CERDEIRA

Professora emérita de Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora do CNPq, foi Regente da Cátedra Jorge de Sena e editora da revista *Metamorfoses* de 2005 a 2011. É autora de livros de ensaios de literatura: *José Saramago: entre a história e a ficção, uma saga de portugueses* (Dom Quixote, 1989; Moinhos, 2019), *O Averso do bordado* (Caminho, 2000), *A Tela da dama* (Presença, 2013), *A Mão que escreve* (Casa da Palavra / Leya, 2014), *Formas de ler* (Moinhos, 2020). Condecorada em 2012 pelo Presidente da República portuguesa com o título de Comendadora da Ordem do Mérito.

VANESSA CIANCONI

É professora de Literatura Norte-Americana no Departamento de Línguas e Literaturas Anglo-Germânicas da UERJ e também faz parte do corpo docente da pós-graduação em Literaturas de Língua Inglesa. É vice-coordenadora geral do Programa de Pós-Graduação em Letras e bolsista JCNE/FAPERJ. Doutora em Literatura Comparada com período sanduíche no Departamento de Teatro da Universidade de Pittsburgh e pesquisa na Mellon School of Theater and Performance Research na Universidade de Harvard (2012 e 2022). Obras publicadas: *Dramaturgias Inquietas* (2024), *As bruxas como desculpa* (2014). Atualmente, faz parte do GT “Dramaturgia e Teatro” da ANPOLL e é vice-líder do grupo de pesquisa “Escritos Suspeitos” ligado ao CNPq.

Diretor: Carlos Reis



JOSÉ CARDOSO PIRES — MITO, HISTÓRIA, PARÓDIA

NOTA DE ABERTURA

Carlos Reis

INTRODUÇÃO

Carlos Reis e Gabriella Campos Mendes

SECÇÃO TEMÁTICA

TUDO É HISTÓRIA: CARDOSO PIRES E A LENTE INTROMETIDA

Maria de Fátima Marinho

FORMAS DRAMÁTICAS DE SOLIDÃO: A RESPONSABILIDADE HETERONÔMICA DO REALISMO CARDOSEANO

Guilherme de Souza Lopes

O DELFIM: A PRODIGIOSA AGONIA DE UM MITO

Teresa Cristina Cerdeira

O DELFIM DE JOSÉ CARDOSO PIRES OU A LITERATURA COMO CONTRAPONTO ENTRE LIBERTINOS E MARIALVAS

Rui Sousa

NO PALCO DAS REPRESENTAÇÕES: O ROMANCE DRAMÁTICO E CINEMATOGRAFICO DE O DELFIM

Michelle Dull Matter

CORPO-DELITO NA SALA DE ESPELHOS: PERSONAGENS (DES)MASCARADAS

Ana Paula Arnaut

ASSASSINAR DE ALEGRIA: O 25 DE ABRIL DE ALEXANDRA ALPHA

Eugenio Lucotti

JOGOS DE AZAR: UM CAMINHO À LIBERTINAGEM E UM PASSO REVOLUCIONÁRIO

Lucas Pessin

DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO E A PARÓDIA AO ESTADO NOVO

Margarida Simões

AS METAMORFOSES EDITORIAIS DE DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO DE JOSÉ CARDOSO PIRES

Eduarda Barata

LISBOA SALVA PELA ARTE. SOBRE LISBOA — LIVRO DE BORDO, DE JOSÉ CARDOSO PIRES, E A CIDADE DE ULISSES, DE TEOLINDA GERSÃO

Orlando Grossegese

SECÇÃO NÃO-TEMÁTICA

ARQUIVO

E AGORA, JOÃO? DIÁLOGOS ENTRE JOSÉ CARDOSO PIRES E JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Rafaela Cardeal

O FILME QUE PODERIA TER SIDO: INTRODUÇÃO AO INÉDITO 'O DELFIM — ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE JOSÉ CARDOSO PIRES'

Gabriella Campos Mendes

O DELFIM — ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

José Cardoso Pires