

RACHEL HOFFMANN

FACES E CONTRAFACES DA IDENTIDADE PORTUGUESA EM TEXTOS DE
CARDOSO PIRES

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista, Campus de São
José do Rio Preto, para obtenção do título de
Doutora em Letras (Área de Concentração:
Literaturas em Língua Portuguesa).

Orientadora: Prof^a Dr^a Sônia Helena de O.
Raymundo Piteri

São José do Rio Preto
2012

RACHEL HOFFMANN

Faces e contrafaces da identidade portuguesa em textos de Cardoso Pires

Tese de Doutorado apresentada para a obtenção do título de Doutor em Letras, área de Literaturas em Língua Portuguesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dr^a Sônia Helena de O. Raymundo Piteri
Professora Doutora
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim
Professor Doutor
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
Professor Doutor
UNESP – São José do Rio Preto

Prof^ª Dr^a Márcia Valéria Zambonni Gobbi
Professora Doutora
UNESP – Araraquara

Prof^ª Dr^a Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira
Professora Doutora
Universidade Federal Fluminense

São José do Rio Preto, 29 de fevereiro de 2012

Hoffmann, Rachel.

Faces e contrafaces da identidade portuguesa em Cardoso Pires /
Rachel Hoffmann. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2012.

140 f. ; 30 cm.

Orientador: Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri
Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de

Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura portuguesa – História e crítica. 2. Pires, José Cardoso,
1925- Crítica e Interpretação. 3. Narrativa (Retórica). 4. Identidade. 5.
Paródia. 6. Ironia na literatura. I. Piteri, Sônia Helena de Oliveira
Raymundo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

SUMÁRIO

Introdução

1. De Estátuas sem Pedestal: a Metrópole Portuguesa em <i>Lisboa, livro de bordo</i>	23
2. Navegando Contra a Maré ou Olhares Estrangeiros	53
3. Destronando Velhos Reis ou a Farsa do Líder Político Ideal	73
4. De Brumas e Cravos: Releitura do Tempo Português em <i>Alexandra Alpha</i>	98
Conclusão	134
Bibliografia	140

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Aos funcionários da biblioteca.

A todos os funcionários da seção de pós-graduação. Especialmente agradeço a Sílvia Emiko que tanto me auxiliou na formalização da documentação da Bolsa PDEE, além de ter me ajudado tanto enquanto eu estava em Portugal. Também agradeço a Rosemar que sempre me atendeu com gentileza e atenção.

Aos professores que foram Coordenadores do programa de Pós-Graduação em Letras durante o período de meu Mestrado e Doutorado.

À CAPES e aos seus funcionários.

À Prof^a Dr^a Ana Paula Arnaut, pela co-orientação durante o período de quatro meses em que estive realizando pesquisa na Universidade de Coimbra;

À Emília Araújo, que me recebeu em Portugal.

À Maria Cristina Vitti Vieira.

A meu pai, pelo exemplo de força e dedicação.

A minha mãe, que me ensina o valor da gentileza.

A minha irmã (sem você nada disso seria possível).

À Mariana Mary Tanaka, amiga de todas as horas.

À Andréia Régia, por todas as dicas que me deu antes da minha viagem a Portugal.

À Prof^a. Dr^a. Tércia Valverde, com a certeza que o ser humano maravilhoso que é sempre se refletirá em seu trabalho.

À Maria Alessandra, pela tradução do resumo desta tese e pela amizade. Com as minhas desculpas pela minha ausência.

A Diego Jesus Rosa Codinhoto, Ana Paula Dias Rodrigues e a todos os amigos que fiz na pós-graduação.

À Mariana Peters Olívio, à Poliana Brites Ganan e ao Rhiago Losso, com muitas saudades.

Um agradecimento muito especial às amigas Ana Amélia e Rafaela Mano Sanches, pela amizade sempre presente nos momentos mais difíceis da elaboração desta tese.

A Profª. Drª. Maria Luísa S. Teixeira, de quem lembro com tanto carinho.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior, pelo exemplo profissional.

Ao Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim, pelas contribuições, pela amizade e pela generosidade com que sempre conduziu seu trabalho.

Ao Prof. Dr. Orlando Grossegese, pelo envio de seu artigo.

À Profa. Dra. Maria Lúcia Guelfi, pelo envio de seus artigos.

A Profª Drª Maria Heloísa Martins Dias, pela contribuição no Seminário de Teses em Andamento.

Ao Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta, pela contribuição na banca de qualificação.

A minha orientadora Profª Drª Sônia Helena Raymundo de Oliveira Piteri, por todas as contribuições, conversas, correções e discussões que me ajudaram na elaboração deste trabalho. Pela ajuda nesse percurso tão cheio de altos e baixos, agradeço com carinho.

À amiga Ana Carolina Caretti, agradeço por ter se lembrado de mim e ter sido tão presente em momentos tão necessários.

À Rosana Rogeri, pelas lições de vida.

E principalmente a todas as pessoas que me esqueci de agradecer.

RESUMO

A heterogeneidade da obra de José Cardoso Pires, associada à mobilização de determinadas formas narrativas observada em sua obra, levou-nos a seleção de um *corpus* propositadamente diversificado: um falso guia turístico, *Lisboa, livro de bordo*: vozes, olhares, memorações (1997); uma “história infantil” às avessas, “Por cima de toda a folha” (1979); uma fábula subvertida, *Dinossauro Excelentíssimo* (1972); e um romance que não é exatamente um romance, *Alexandra Alpha* (1987). Acrescente-se que nessas formas narrativas já subvertidas ainda se podem distinguir outras manifestações, como é o caso de histórias em quadrinhos, sermões, parábolas, desenhos, etc, verificando-se uma composição multifacetada que se afasta das convenções e de formas arraigadas. Aliando essa variedade do ponto de vista da forma com a percepção aguçadamente crítica do autor diante da mitificação da história portuguesa, é nosso objetivo constatar que a identidade portuguesa é calcada em crenças, mitos e lendas desmascarados por Cardoso Pires por meio da transgressão a formas narrativas tradicionais e por meio de recursos como a ironia e a paródia, recursos de que se serve o autor para recuperar e, quase simultaneamente, subverter textos legitimadores que focalizam o ser luso, textos que exaltam a nação portuguesa e que tendem a fincar raízes e fixar estruturas esclerosadas, exigindo uma revisão constante.

PALAVRAS-CHAVE: José Cardoso Pires, identidade portuguesa, ironia, paródia.

ABSTRACT

The heterogeneous nature of José Cardoso Pires's work, associated with the mobilization of certain narrative forms, led us to select a purposely diverse *corpus*: a fake tour guide, *Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares, memorações* (1997); a "children's story" backwards, "Por cima de toda a folha" (1979); a subverted fable, *Dinossauro Excelentíssimo* (1972); and a novel that is not quite one, *Alexandra Alpha* (1987). In addition, in these already subverted narrative forms, other manifestations can still be distinguished, such as comic books, sermons, parables, drawings, etc., verifying a multifaceted composition that departs from traditional conventions and forms. Combining this narrative form variety and the author's keenly critical perception in relation to the mystification of Portuguese history, our aim is to consider that the creation of a Portuguese identity, identity based in people beliefs, myths and legends, is unmasked by Cardoso Pires through the transgression of traditional narrative forms, using irony and parody. The author makes use of these resources to recover and almost simultaneously subvert texts that focus on being Luso, which exalt the Portuguese nation, and tend to form roots and fix ossified structures, requiring constant review.

KEYWORDS: José Cardoso Pires, Portuguese identity, irony, parody.

INTRODUÇÃO

José Cardoso Pires nasceu em 1925, em São João do Peso, na Beira Baixa, mas desde cedo mostrou desinteresse pela vida na pequena aldeia, elegendo Lisboa como cidade de sua preferência. Aí, consegue estabelecer uma sólida carreira de jornalista, colaborando, já por volta de 1945, com as páginas literárias de *O globo* e da revista *Afinidades*, do Instituto Francês de Lisboa. Foi também redator da revista *Eva*, em 1949, fundador da revista *Almanaque*, em 1959, e colaborador do suplemento *A mosca* do *Diário de Notícias*, em 1974.

Seu primeiro livro, *Os caminheiros e outros contos* (1949), foi publicado com o auxílio financeiro de amigos, como Mário Dionísio, Alves Redol, Alexandre O'Neill, Eugénio de Andrade e Armindo Rodrigues, fator ilustrativo da proximidade afetiva e política que o autor estabelecerá com alguns artistas de sua época.

Em 1952, publica *Histórias de amor*, coletânea que, tal como o livro de 1949, é apreendida pela censura. Seu segundo livro leva-o a ter contato direto com os censores, pois o autor é obrigado a dar esclarecimentos a respeito do vocabulário, dito inadequado, da obra. Em 1963, algumas das narrativas do livro de 1949 e do de 1952 foram reunidas em um volume intitulado *Jogos de azar*.

José Cardoso Pires lança seu primeiro romance, *O anjo ancorado*, em 1958, texto que será analisado por Alexandre Pinheiro Torres, estudioso que também se dedicará à interpretação do segundo romance do autor, *O hóspede de Job*, de 1963. O primeiro romance foi prefaciado por Antonio Tabucchi, autor italiano que destaca o valor “interrogativo” de Pires, apreciação que fortalece uma amizade que se fará sentir em entrevistas concedidas pelo escritor português.

Com o lançamento do ensaio *Cartilha do Marialva*, em 1960, e com a peça *O render dos heróis*, do mesmo ano, a obra de Cardoso Pires se diversifica ainda mais. Em 1968, com a publicação d'*O Delfim*, Cardoso Pires afirma-se como um romancista diferenciado, sendo esse livro apontado como um marco divisor da sua obra. Por essa época, o autor muda-se para a Inglaterra, onde leciona Literatura Portuguesa e Brasileira no King's College, da Universidade de Londres, continuando, paralelamente, com sua produção literária. Em terra estrangeira, escreve a primeira versão de *Dinossauro Excelentíssimo*, publicada em Londres em 1970 e em Portugal em 1972. Reúne alguns de seus ensaios no livro *E agora, José?*, sendo a edição londrina de 1970 e a portuguesa de 1977.

A diversidade de sua escrita confirma-se com *O burro em pé* (1979), coletânea de textos que mobiliza formas narrativas distintas; com mais uma peça de teatro, *Corpo-delito na sala de espelhos* (1980); com um romance que é uma espécie de releitura do gênero policial, *Balada da Praia dos Cães* (1982) e com outro que subverte as categorias do romance tradicional, *Alexandra Alpha* (1987); com os textos de cunho fabular d'*A república dos corvos* (1988); com *A cavalo no diabo* (1994), livro de crônicas, destacando-se, ainda, *De profundis, valsa lenta* (1997), texto que problematiza a complexa relação autor e obra ao apresentar um viés autobiográfico, proveniente da situação limítrofe que o autor teve com a morte; *Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares e memorações*, espécie de contra-guia da cidade de Lisboa, e *Viagem à Ilha de Satanás*, ambos também de 1997. Além desses textos, postumamente, foi lançado *Dispersos I* (2005), uma reunião de estudos sobre literatura portuguesa, e a novela *Lavagante – encontro desabitado* (2008), uma homenagem ao décimo aniversário de morte do autor.

Nosso primeiro contato com a obra de Cardoso Pires ocorreu durante o desenvolvimento do mestrado. Naquela ocasião investigamos a ironia e seus

procedimentos correlatos (a paródia, a sátira, o humor, o cômico) em cinco narrativas d'*A república dos corvos*, a saber: “A república dos corvos”, “Lulu”, “Ascensão e queda dos porcos voadores”, “O pássaro das vozes” e “As baratas”. Com esse propósito, realizamos uma discussão teórica que retomaremos aqui brevemente, tendo em vista a articulação existente entre aquele e este trabalho.

Nem a visão clássica (ironia como tropo), nem a romântica foram suficientes para analisar nosso *corpus*, por isso, em nossa dissertação, elegemos como fios norteadores alguns estudos contemporâneos sobre a ironia, focando-nos principalmente em textos de Linda Hutcheon (1978, 1981, 1985, 2000).

A diferenciação entre ironia, sátira e paródia foi trabalhada por Hutcheon em dois artigos publicados na revista *Poétique* em 1978 e 1981. A crítica defende que a paródia tem uma natureza diferente da dos outros procedimentos intertextuais, pois, além de poder ser entendida como síntese entre dois textos distintos, contém necessariamente um viés avaliativo e crítico. A estudiosa ainda argumenta que há uma relação entre o funcionamento da ironia e da paródia, já que ambas funcionam a partir da sobreposição de planos, um mais implícito, outro mais explícito, sendo que esse último é possível de ser recuperado pelo contexto.

Uma teoria da paródia (1985) e *Teoria e política da ironia* (2000), Hutcheon relaciona ironia e paródia, considerando essa última como repetição com distância crítica, distância frequentemente marcada por um viés avaliativo que pode adquirir feições distintas. Ela vê a ironia como um fenômeno inclusivo e relacional, isto é, o discurso irônico implica a coexistência, e não a substituição de sentidos. Seguindo esse raciocínio, percebe-se que nem o uso da paródia nem o da ironia significam necessariamente a subversão total de textos, ou mesmo a inovação formal radical, pois, ao lado da “transcontextualização” (HUTCHEON, 1985, p. 48), constatada na paródia,

observa-se a existência da natureza “transideológica” da ironia (termo de WHITE apud HUTCHEON, 2000, p. 27), ou seja, a ironia funciona “taticamente a serviço de uma vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses” (HUTCHEON, 2000, p. 27).

Seguindo a perspectiva de Hutcheon, destacamos o ponto de vista de Iozzi (1996, p. 90), estudiosa que ressaltou que em *Uma teoria da paródia* (1985, p. 91, 96) Hutcheon associa o papel da paródia dos dias de hoje à função atribuída, por Bakhtin, para o carnaval na sociedade medieval e renascentista. Ou seja, se para a autora canadense o uso do procedimento paródico implica simultaneamente uma aceitação de certas formas para, a partir delas, transgredir no limite da reconhecibilidade, ou ainda, se, para ela, a recuperação de certos textos requer o reconhecimento da importância deles para a construção de uma tradição; para Bakhtin (1993, p. 77), o carnaval funciona como uma paródia da vida mundana, momento em que era possível romper com os limites oficiais, suas interdições e barreiras hierárquicas, mas apenas dentro de certo limite de tempo.

O que Bakhtin enxerga na esfera do carnaval e, posteriormente, na paródia existente na obra de Rabelais, Hutcheon transpõe para a interpretação da paródia pós-modernista quando reconhece um limite para a contraversão das formas postas em confronto, sob pena de não se reconhecer o próprio funcionamento desse recurso. Essa ruptura limitada, não aniquiladora do texto fonte, ruptura que garante o empenho do leitor frente ao jogo paródico, foi chamada, pela estudiosa, de “paradoxo da subversão legalizada” (HUTCHEON, 1985, p. 96).

Pois bem: optando por continuar a enveredar pelos procedimentos da ironia e da paródia, proseguimos nosso percurso pela vasta bibliografia de José Cardoso Pires e verificamos que esses recursos se alastram por toda a obra, incidindo sobre alguns

pontos específicos, relacionados, fundamentalmente, à tradição e à história portuguesa, fatores diversa e amplamente explorados pelo autor, que confere, de um lado, especial atenção para o período da ditadura (com ênfase na figura de Salazar) e para os momentos subsequentes (a Revolução dos Cravos e o período pós-revolucionário), e, de outro, retoma traços peculiares que estão incrustados na vida do povo português, tais como: o apego a determinadas crenças, o espírito messiânico, a ideia de Portugal como povo eleito de Deus, como desbravador e conquistador de terras além-mar, enfim, aspectos que deram origem a uma visão mitificada da história lusa.

A recuperação de textos que fazem parte da tradição cultural portuguesa é reconstruída crítica e criativamente, mas não destruída de todo. Essa rearticulação da tradição pode ser observada também no que se refere aos gêneros literários e formas narrativas mobilizados por Cardoso Pires, pois nos deparamos com diferentes textos que subvertem a concepção convencional da fábula, do romance e até de um guia turístico.

Aliando, portanto, essa variedade do ponto de vista da forma com a percepção aguçadamente crítica do autor diante da mitificação da história portuguesa, selecionamos como *corpus* de nossa tese os textos: *Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares, memorações* (1997), “Por cima de toda folha” e “Dinossauro Excelentíssimo”, inseridos em *O burro em pé* (1979), e *Alexandra Alpha* (1987), com o objetivo de constatar que a identidade portuguesa é calcada em crenças, mitos e lendas desmascarados por Cardoso Pires por meio da transgressão a formas narrativas convencionais e por meio de recursos como a ironia e a paródia, procedimentos de que se serve o autor para recuperar e, quase simultaneamente, subverter textos que focalizam o ser português, textos como os guias turísticos tradicionais, as lendas em torno da cidade de Lisboa, além dos discursos de Salazar que defendem um modelo a

ser seguido pelos cidadãos, enfim, discursos que exaltam a nação e que tendem a fincar raízes e fixar estruturas esclerosadas, exigindo uma revisão constante.

A evocação de textos alusivos à capital portuguesa leva-nos a *Lisboa, livro de bordo*, que surge como um convite ao leitor no sentido de adentrar a obra de Cardoso Pires, acompanhando o olhar perspicaz do seu narrador, e de se infiltrar, paralelamente, no capítulo de abertura desta tese, uma sugestão, a ser seguida ou não, de perambular pelos demais capítulos que a compõem, e debater-se com ela, concordando ou discordando de nossa proposta, tendo em vista que ela é apenas uma entre as várias possibilidades suscitadas pelo texto do autor português em estudo.

No primeiro capítulo, intitulado “De estátuas sem pedestal: a metrópole portuguesa em *Lisboa, livro de bordo*”, revisitam-se mitos relacionados à metrópole lusa, desafiando-se visões estereotipadas de Lisboa, cidade representativa de um país que se construiu pelas descobertas ultramarinas e pela colonização.

A ilusão da nação portuguesa como imperial comparece também nas páginas de “Por cima de toda a folha” (1979), objeto de estudo do segundo capítulo de nosso trabalho, denominado “Navegando contra a maré ou olhares estrangeiros”. Por meio de brincadeiras de um grupo de garotos simulando operações de guerra, bem como de falas de personagens adultas que retornaram de Angola por causa da guerra, o texto deixa transparecer a violência, os ressentimentos e os preconceitos que cercam o processo de descolonização. Observa-se na narrativa um tom de oralidade, seja em função da forma como a história se estrutura, seja pela presença de provérbios, seja pela linguagem coloquial, seja ainda pela recorrência a elementos que remetem a histórias em quadrinhos. Esses aspectos, que nos fazem recordar textos da literatura infanto-juvenil, estabelecem uma relação tensiva com o cenário de guerra transfigurado na narrativa.

Em “Dinossauro Excelentíssimo”, texto analisado no terceiro capítulo, intitulado “Destronando velhos reis ou a farsa do líder político ideal”, a crença de que os sucessos da nação portuguesa estão imbuídos de acontecimentos de ordem milagrosa ou divina, noção que se desdobra na imagem de Portugal como incapaz de resolver seus problemas internos, aguardando a intervenção de um chefe que os salvasse ou os conduzisse à redenção, o que, em outros termos, se traduz no espírito messiânico do povo português, a aguardar o retorno do rei D. Sebastião, o Desejado, é reconstruída na figura de Salazar, que encarnou esse papel de salvador da pátria, de líder ideal. O ditador português aparece travestido, na narrativa, em Imperador do Reino dos Mexilhões.

Abarcando um longo período da história portuguesa recente, *Alexandra Alpha*, que será tratado no quarto capítulo, a que denominamos “De brumas e de cravos: releitura do tempo português em *Alexandra Alpha*” focaliza os anos críticos da ditadura salazarista, o momento culminante da Revolução de 25 de Abril de 1974 e os anos imediatamente subsequentes, finalizando em 1976. Esse texto, que transfigura um voo, ainda falhado, dos portugueses rumo à reavaliação de sua identidade, encerra, por ora, nossa peregrinação pela obra de Cardoso Pires.

A indagação sobre a identidade portuguesa, questão que permeia os capítulos de nossa tese, é problematizada por Eduardo Lourenço, teórico que, com a publicação de livros como *O labirinto da saudade* – psicanálise mítica do destino português (1978)¹, *Portugal como destino seguido de Mitologia da Saudade* (1999) e *Nós e a Europa ou As duas razões* (1988), constrói um percurso argumentativo que tem como objetivo discutir o processo de formação dessa identidade.

Segundo Lourenço (1988, p. 9), um dos problemas que envolve a identidade, tanto para um indivíduo quanto para um povo, é que ela se confunde com a existência,

¹ Utilizaremos a edição de 2010.

ou seja, toma-se a identidade como um dado acabado, quando, na verdade, ela se refere ao desejo de se permanecer como se é ou ainda ao projeto de como se deve ser. Por outro lado, como acrescenta o teórico, o destino de um povo difere do destino de um indivíduo, pois enquanto o tempo do indivíduo é entendido como finito e irreversível, o tempo de um povo é resultado de um jogo caótico de acontecimentos diversos, bem como de um futuro que se reorganizará de forma desconhecida (LOURENÇO, 1999, p. 89).

Conforme argumenta Lourenço (1999, p. 90), a própria configuração caótica do tempo coletivo impede que o conhecimento histórico sozinho consiga elencar e dar sentido aos acontecimentos que caracterizam a formação da identidade de um povo. É por conta disso que, segundo ele, a história se atrasaria no intuito de dar conta desse percurso: antes dela, os mitos fornecem a urdidura necessária para que um povo justifique sua existência.

Ainda para o crítico (1999, p. 89, 90), cada povo se define como se tivesse de cumprir um destino coletivo. Nesse sentido, a coletividade realça apenas o que reconhece como imutável através dos séculos para explicar sua existência, isto é, seleciona e reordena os fatos históricos para dar sentido a sua formação. Para Lourenço, o processo de formação da identidade coletiva está muito mais próximo da construção ficcional, quer dizer, da deformação dos fatos históricos em si, do que da análise racional e transparente deles.

No ensaio “Psicanálise mítica do destino português” de *O labirinto da saudade*, Lourenço considera os traumatismos que propiciaram a constituição de uma identidade que foi sendo forjada ao longo de séculos: o surgimento de Portugal como Estado, o domínio espanhol e o *Ultimatum*. Para o autor, cada um desses traumatismos seria capaz de criar ou fortalecer imagens irrealistas de natureza simultaneamente eufórica e

disfórica sobre o povo português. Para ele, a partir das contingências histórias, uma e outra imagem se sobrepõem, constituindo-se como faces de uma mesma moeda (LOURENÇO, 2010, p. 25).

De acordo com o autor, o surgimento de Portugal como Estado pode ser visto como traumático, pois, como qualquer outro nascimento, pode ser considerado como um “ato sem história” (2010, p. 25), isto é, sem explicação prévia. A essa ausência de explicação, porém, a leitura popular deu um sentido singular: o de que Portugal teria subsistido por ser um reino cristão e por serem, os portugueses, o povo escolhido por Deus.

Eleita como esse momento de nascimento ou fundação de Portugal, a Batalha de Ourique ganhará, na leitura mítica da história portuguesa, o valor de um combate cristão, pois fez parte das muitas batalhas de reconquista pelos territórios ibéricos, territórios que foram seguidas vezes invadidos pelos muçulmanos. Nessa Batalha, D. Afonso Henriques se declarou rei dos portugueses, garantindo a independência do Condado Portucalense em relação ao reino de Leão e Castela.

A luta contra os muçulmanos é lida por um viés mítico a partir da propagação da lenda de Ourique, lenda que, ao defender que o próprio Cristo teria garantido a vitória dos portugueses, acentua a interpretação que liga o destino do país como vinculado à vontade divina, criando uma primeira identidade da nação como a de um reino cristão e a do povo português como eleito².

Segundo Lourenço, a essa imagem eufórica e irrealista do povo português, se junta outra, ligada à Era das Descobertas. De acordo com o estudioso (2010, p. 25-26): “[...] poucas vezes um povo partindo de tão pouco alcançou [...] um direito tão claro a

² Em outro ensaio, “Portugal como destino – Dramaturgia do destino português”, do livro *Mitologia da Saudade* – seguido de Portugal como destino, Lourenço assevera que (1999, p. 90): “A sua primeira identidade [de Portugal] e matriz intemporal da sua futura mitologia, aquela que no século XVI o poema nacional *Os lusíadas* fixará é de ‘reino cristão’, obrigado a definir-se ao mesmo tempo contra o reino vizinho de Leão e Castela e a presença muçulmana que ocupa o futuro espaço português até o Douro”

ser tido como ‘grande’. Acontece que mesmo na hora solar de nossa afirmação histórica, essa grandeza era, concretamente, *uma ficção*”. Ou seja, esse momento histórico é lido por uma esfera mítica mesmo que se saiba, pela história, que a expansão marítima portuguesa foi logo ofuscada pela espanhola (LOURENÇO, 2010, p. 26). E mais: ele continua a ser lido dessa forma, mesmo tendo-se conhecimento de que todos os frutos advindos das descobertas nunca foram convertidos em prol da melhoria das condições de vida da coletividade³.

O domínio espanhol, considerado por Lourenço como um segundo traumatismo, é responsável pela propagação de um sentimento disfórico, de que o povo português seria “destinado à subalternidade”. Segundo o estudioso, pensando-se nos fatos verídicos relacionados a esse acontecimento, verifica-se que o problema da independência nacional não tinha a abrangência que o mito lhe deu: “Os sessenta anos [de domínio espanhol] [...] não são este vácuo que os falsos patriotas gostavam que tivesse sido, mas também não são a mera continuação do nosso dever nacional” (LOURENÇO, 2010, p. 27). O estudioso ainda argumenta que a vinculação política entre os dois Estados representava naquela época um domínio administrativo, mas não cultural, por parte dos futuros espanhóis, e acrescenta que é nas camadas populares que o mito da subalternidade irá se perpetuar, visto que elas também espelhariam sua condição de abandono na interpretação de um dever coletivo.

Dessa leitura, que coloca Portugal numa posição de espera, surge o sebastianismo, mito pautado na crença de que o povo português aguardava a volta de D. Sebastião, volta que lhe restituiria a situação de grandiosidade supostamente vivida no

³ A importância da imagem de Portugal como nação descobridora de outros territórios é tamanha que Lourenço escreve (1988, p. 11): “Nenhum desmentido brutal do presente, nenhuma consciência da nossa pouca influência ou importância política, econômica e mesmo cultural no mundo contemporâneo, nem mesmo a amputação do seu espaço imperial, conseguiram alterar esse dado fundamental da autoconsciência nacional, essa espécie de bilhete de identidade íntimo que cada um de nós traz no interior de sua alma: descobrimos e baptizamos a Terra, de Cabo Verde à Índia, do Estreito de Magalhães às Filipinas”.

passado. Essa interpretação, fíncada na esperança de um destino coletivo, que é também retorno⁴, se assenta, no entanto, em premissas falsas, visto que se constrói a partir da interpretação de que a morte do rei encerrou um ciclo de grande prosperidade outrora vivido por todos os portugueses⁵.

Se as imagens de reino cristão e de povo escolhido por Deus são reafirmadas pela interpretação da fundação de Portugal, bem como o sentimento de que o povo português seria “destinado a subalternidade” é forjado a partir do domínio espanhol, sendo acompanhado por uma imagem que coloca a nação lusa em uma posição de espera, a que assinala o momento triunfal da afirmação histórica portuguesa como o da Era das Descobertas é fortificada a partir de outro evento histórico ocorrido em 1890. Dito de outra forma: a intensa ligação entre uma imagem nacional e uma imperial foi reforçada por outro fator traumático, o *Ultimatum*, exigência da Inglaterra a Portugal para que desocupasse determinados territórios na África. Isso acabou por propiciar o fortalecimento do sentimento nacionalista que se desdobraria no incentivo ao consequente movimento de povoamento das colônias outrora praticamente esquecidas por Portugal. Nesse sentido, o *Ultimatum* fez com que a nação lusa voltasse sua atenção aos territórios de além-mar, afirmando-se, uma vez mais, como um país que, embora pequeno, se via como potencialmente grande, ao projetar sua imagem ideal naquele espaço de fora⁶.

⁴ Nas palavras de Lourenço (2010, p. 28): “O viver nacional [...] fiando sua teia na força do presente, orienta-se nessa época para um futuro de antemão utópico pela mediação primordial, obsessiva do passado.”

⁵ Se a imagem mítica e inaugural do devir nacional é a de um reino cristão, a imagem de seu fundador será aproximada a de Cristo a partir da articulação entre a lenda de Ourique e a crença no retorno de D. Sebastião, rei português que morreu na Batalha de Alcácer Quibir. Segundo Megiane (2003, p. 88-89), a partir da junção entre a lenda e a crença no sebastianismo, as imagens de D. Sebastião e D. Afonso Henriques estarão eternamente interligadas no sentido de darem uma significação ao destino português como resultado da intervenção divina.

⁶ Segundo Lourenço (1999, p. 129): “Quando em 1980 a Inglaterra, mãe de impérios, da ciência e da democracia, nos enviou seu *ultimatum*, o psicodrama cultural protagonizado pela nossa *intelligentsia* ruiu como um castelo de cartas. O imperialismo europeu reduziu-nos à nossa expressão subalterna, como oito anos depois o seu herdeiro americano despojava a grande Espanha dos restos do seu império. De súbito,

Posteriormente, como diz Lourenço, a perda das colônias africanas em 1975, que poderia ter sido um trauma profundo, não foi vivido como tal. Sobre esse fato, o crítico declara:

Pelo *império* devimos outros, mas de tão singular maneira que na hora em que fomos amputados à força (mas nós vivemos a amputação como voluntária”) desta *componente imperial da nossa imagem*, tudo pareceu passar-se como se jamais tivéssemos tido essa famigerada existência “imperial” e em nada nos afectasse o regresso aos estreitos muros da “pequena casa lusitana”. (LOURENÇO, 2010, p. 43)

Por fim, o estudioso ressalta que, mesmo depois da Revolução dos Cravos (1974), Portugal não conseguiu se desvencilhar dos mitos em torno da afirmação de sua identidade. Isto porque as discussões que ocorreram logo após a Revolução não foram capazes de, sozinhas, darem novos rumos à história.

Sob uma outra perspectiva, mas que não entra em confronto com a visão de Eduardo Lourenço, vale ressaltar, em função do direcionamento do nosso trabalho, a discussão realizada por Barthes, em *Mitologias*, visto que para esse estudioso “tudo pode constituir um mito, desde que seja susceptível de ser julgado por um discurso” (BARTHES, 1972, p. 132). Segundo o crítico, o mito funciona como um sistema semiológico segundo, ou seja, ele cria-se a partir de alguns signos para, depois, significar outra coisa: um conceito. Nesse processo de criação, o mito toma os signos primeiros que o constroem e rearticula-os de modo com que eles valham apenas como significantes para a vinculação da nova mensagem. No entanto, a forma mítica não

nós que já não tínhamos nem verdadeiro império, nem imaginário imperial desde os princípios do século, com a natural independência do Brasil, acordamos para o império africano até então desprezado, e aí buscamos uma imagem de nós mesmos que nos compensasse da pouca ou nenhuma imagem européia [...] É duvidoso que esse remate seja um fim. A primeira reação de um Portugal humilhado foi – após desesperados e patéticos protestos contra a Inglaterra – de partir para a África que nos restava. ‘Ocupá-la’, pois, afinal, não o estava tanto como os portugueses o imaginavam [...] A partir de então até 1974, com a Revolução de Abril, a “nossa” África tornou-se o horizonte incontornável do nosso destino como destino predestinadamente colonizador. E oniricamente imperial. Não é certo que não o continue a ser”.

suprime os sentidos primeiros, apenas deforma-os, aliena-os em prol da nova significação. Desse modo, o sentido resulta “empobrecido”, visto que se apaga na fala mítica todo um sistema de valores ligados a ele. Ao mesmo tempo, o conceito ou significação que emerge daí apresenta-se como pleno, natural, demasiadamente simples. Nas palavras de Barthes, “a função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia, ou, se se prefere, uma evaporação; em suma, uma ausência sensível” (p. 163).

Pensando no que é defendido por Barthes, e associando-o ao conceito de ironia, vemos de que maneira esse recurso pode (ou não) minar a forma do mito: ao realizar-se pela convivência de significados em tensão, convivência marcada pela inserção de uma avaliação crítica, o irônico dinamiza a leitura do mítico, desmascara-o, utilizando algumas de suas próprias ferramentas, podendo, desse modo, ainda trazer à tona os sentidos outrora subjugados pela fala mítica. A distância crítica da ironia, distância que pode conter um teor mais zombeteiro ou mais reflexivo, coloca o mito apenas como mais um discurso que, enquanto tal, pode servir aos seus propósitos de intervenção ou ao menos de rearticulação textual operada pelo irônico.

É por meio do trabalho com a ironia que atinge as imagens irrealistas que envolvem a identidade portuguesa que os textos de José Cardoso Pires operam o questionamento de uma interpretação mitificada da história de Portugal, o que nos leva a pensar que é o jogo com a própria tradição portuguesa que pode permitir o questionamento das bases sobre as quais ela se assenta. Dito de outro modo, só inserindo-se e relutando-se a inserir-se em uma tradição que as narrativas do autor português podem minar o poder legitimador que a diminui ou congela.

Como o contador de “Dinossauro Excelentíssimo” solicita nas páginas finais do texto, às vezes é necessário “fechar o livro”, não para interromper o fluxo pululante

provocado pela leitura, mas sim para abrir o leque de possibilidades analíticas. É o que intentamos fazer: abrir os capítulos que se seguem para o espaço da leitura e consequente processo de reflexão.

1. DE ESTÁTUAS SEM PEDESTAL: A METRÓPOLE PORTUGUESA EM LISBOA, LIVRO DE BORDO

Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares, memorações⁷, tal como as outras narrativas que constituem nosso *corpus*, exige uma leitura diferenciada, haja vista sua natureza singular como guia turístico. Trata-se de um olhar diversificado sobre Lisboa, olhar que rememora também épocas passadas, trazendo, ainda, outros textos que evocam, de uma forma ou de outra, a capital portuguesa.

Estamos diante de um livro de composição complexa, intensificada pela reprodução de fotografias, desenhos, pinturas, cartazes, azulejos, cerâmicas, caricaturas, que aparecem como expressões de uma Lisboa construída verbal e visualmente. A união entre o texto escrito e o imagético, no entanto, também é problemática, pois o texto verbal não implica (e nem poderia) uma tradução das imagens visuais, assim como o visual não se configura necessariamente como tradução do verbal. Essa interação dá-se por meio de aproximações e distanciamentos que enfatizam a potencialidade significativa do livro, contribuindo também para a construção de um viés crítico. A Lisboa da narrativa, portanto, é uma cidade textual criada com pinceladas, sendo escrita e desenhada por meio do olhar reflexivo do narrador que deambula e que se serve dos signos que o espaço urbano lhe oferece.

Em sua primeira página, *Lisboa, livro de bordo* traz uma imagem marcante da capital portuguesa, imagem que surge como cenário arquitetado por meio de palavras. A essa primeira visão, que é também uma proposta desafiante, sucedem-se, como diz o narrador, “outras vistas da cidade”, que nos são apresentadas a partir de frases que

⁷ O livro *Lisboa, livro de bordo* foi publicado pela primeira vez em 1997, mas utilizaremos aqui a versão de 1999.

direcionam temática e estruturalmente os textos subsequentes. Essas frases⁸, bússolas da travessia empreendida pelo narrador, focam perspectivas variadas: algumas são mais explícitas em relação ao texto que se desenvolve na sequência; outras constituem versos de poetas; outras ainda consistem em subversão de expressões do conhecimento popular ou aludem a personagens de lendas da tradição lisboeta, e assim por diante. Podem ser vistas, desse modo, como sinais que desnorteiam e desestabilizam o senso comum sobre a cidade.

Todas essas particularidades que embasam a construção do livro levaram estudiosos como Bridi (2007, p. 2) a ver *Lisboa, livro de bordo* como uma “ficcionalização do gênero” guia turístico, uma espécie de “pseudo-roteiro” que mais desencaminha do que encaminha o percurso do leitor. O formato inusitado do texto possibilitou também que outros críticos, como Grossegese (2009, p. 3), comparassem a arquitetura cardosiana a uma tentativa de compreender a cidade como uma realidade material e fictícia, ou melhor, memorial, pois, segundo ele, a apreciação do espaço urbano pelo narrador também é uma mistura de reflexão e rememoração.

Aliando esses e outros pontos de vistas ao nosso, enveredamos pelo subtítulo do livro: “vozes, olhares, memorações”, que sintetiza a própria constituição do texto de Cardoso Pires, ou seja, Lisboa é trazida sob focos de visão distintos (“olhares”), articulando “vozes” características da cidade por meio de variados aspectos evocados pelo narrador (“memorações”). Esses três vocábulos, por sua vez, explicitam, de certa maneira, a denominação contida na primeira parte do título (“livro de bordo”), que

⁸ As frases são as seguintes: “Outras vistas da cidade”, “De Arroios, pois, de Arroios”, “ ‘Que fazemos nós, Lisboa, os dois aqui/ na terra em que nascemos e eu nasci’ ”, “Monumento à sagrada heresia (vista parcial)”, “Os corvos (Rua das Farinhas)”, “A cuspir fininho (caricatura de Botelho)”, “Camões/ Rua do Alecrim”, “Os velhos de jardim”, “O bestiário burlesco (Palácio Fronteira)”, “Outros bichos, outras Lisboas”, “O meridiano das tertúlias”, “Chiado, a ferida de fogo”, “O ascensor para o inferno”, “De bar em bar (fotograma I)”, “Ainda os bares (fotograma II)”, “O calcanhar de Ulisses”, “ ‘Olha, Daisy’ ”, “A cidade que se reflete”, “As letras subterrâneas (Metropolitano de Lisboa)”, “Como se navegasse, como se navegasse”, “Finis Terrae”.

remete a diário de bordo, indicativo de dois, entre outros subgêneros, transfigurados no livro na medida em que nos conduz não só à forma diarística, mas também à narrativa de viagem, que é subvertida, tendo em vista que nos relatos de viagem tradicionais o narrador, em geral, descreve lugares inicialmente desconhecidos por ele, esboçando um olhar estrangeiro sobre as paisagens que presencia. Em *Lisboa, livro de bordo*, diferentemente, a cidade (re)visitada não é desconhecida pelo narrador; ao contrário, ele a conhece profundamente, a ponto de expressar uma visão internalizada sobre ela.

Nesse relato de viagem por terra, o narrador, como que encenando o seu caminhar pela cidade, descortina para nós, leitores, o que poderíamos considerar a primeira cena do livro: a sua visão muito particular e precisa de Lisboa como uma barca, a cidade que adentra pelo rio:

Logo a abrir, apareces-me pousada sobre o Tejo como uma cidade de navegar. [...] vejo-te em cidade-nave, barca com ruas e jardins por dentro, e até a brisa que me corre me sabe a sal [...] O convés, em praça larga com uma rosa-dos-ventos bordada no empedrado, tem a comandá-lo duas colunas saídas das águas que fazem de guarda de honra à partida para os oceanos. Ladeiam a proa ou figuram como tal, é a idéia que dão; um pouco atrás está um rei-menino montado em um cavalo verde a olhar, por entre elas, para o outro lado da Terra [...] (PIRES, 1999, p. 7)

A escolha do verbo “abrir”, no primeiro excerto da narrativa, possibilita-nos sugerir que a abertura referida seja a do próprio livro, numa alusão à ação do leitor que tem em mãos o objeto de leitura, o que indicia a aproximação entre “livro” e “cidade”, ou seja, uma abertura de cortinas para a apreciação de um espetáculo, uma encenação feita de palavras articuladas por um “eu” que entrelaça suas impressões a respeito de Lisboa. Paulatinamente, a cidade transmuta-se no meio de transporte marítimo que, no entanto, apresenta-se pousado sobre o Tejo, pronto a zarpar.

Paralelamente, quem concede movimentação à cidade é o narrador, visto que ele fornece outros modos de se enxergar o espaço urbano ao reconstruir imagetivamente a cidade ao mesmo tempo em que se manifesta a partir de um tom irônico que incide sobre alguns monumentos. A ironia notada, por exemplo, na citação a um “rei menino”, pode ser associada à estátua que está presente na Praça do Comércio. Encerra uma avaliação crítica a D. José I, monarca que governava Portugal durante o terremoto de 1755, e que foi homenageado com a escultura pelo seu Primeiro Ministro, Marquês de Pombal, por ocasião da reconstrução de Lisboa. A qualificação “menino” pode se referir, assim, à covardia do rei que não teria tomado as rédeas da situação, visto que o poder de liderança frente à catástrofe aludida coube ao Primeiro Ministro⁹. Por outro lado, a cor verde que qualifica o cavalo pode tanto ligar-se à ação do tempo que confere essa tonalidade à estátua de D. José I, como ao fato de o rei ter-se mostrado imaturo diante de suas funções.

A focalização da postura da estátua, como uma maneira de se acentuar seu olhar voltado para outras regiões do globo, marca outra avaliação sobre o monarca: o coloca como alienado perante a difícil realidade portuguesa após o terremoto. Essa focalização marca uma diferença entre a postura do rei e a do narrador que se redescobrirá português ao embrenhar-se pelas ruas da cidade e ao criar uma relação muito mais próxima com ela.

Desse modo, o olhar do narrador tende a se afastar, pouco a pouco, durante o texto, de uma apreciação fácil das paisagens lisboetas. Não enxergando Lisboa como uma falsa capital-símbolo da sobrevivência coletiva frente ao desastre natural a ela

⁹ Sobre algumas das consequências do terremoto e as diferentes posturas adotadas pelo Marquês de Pombal e por D. José I, França (1980, p. 42) argumenta: “O pânico imenso que tomou os lisboetas e os fazia fugir em atropelo, ou buscar entre mortos e feridos, parentes e desaparecidos, e tentar salvar bens, suscitou uma desordem que ainda mais castigava as vítimas que todos eram, e que se acrescentava em assaltos e pilhagens. ‘Enterrar os mortos e cuidar dos vivos’ era dever imperioso dos responsáveis pelo governo do País – mas, entre seus colegas em fuga e *na ausência do rei que, fora da sua capital, a ela temia regressar, só um ministro o soube cumprir, providenciando friamente o que as circunstâncias impunham. Foi este Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal* [grifos nossos].

apresentado, mostrando, para isso, a incongruência do rei que, posteriormente homenageado pela estátua, pouco fizera, na realidade, pelas verdadeiras vítimas da catástrofe. A voz narrativa desestabiliza a leitura mítica do passado luso que nos guias turísticos também aparece freqüentemente vinculada, por exemplo, à construção do Padrão dos Descobrimentos.

A inserção da fotografia que focaliza o Padrão dos Descobrimentos, logo nas páginas seguintes ao parágrafo que abre o livro, portanto, deve ser lida como uma espécie de logro, visto que se segue após a descrição que nos remete à Praça do Comércio, criando um paralelo entre as duas imagens, que, na verdade, marca indiretamente o posicionamento do narrador diante de Lisboa, posicionamento que indica implicitamente sua preferência pela praça aludida.

Importante lembrar que o Padrão é uma enorme caravela esculpida ao lado da Torre de Belém, um monumento-homenagem ao Infante D. Henrique, filho de João I, rei financiador das primeiras expedições portuguesas pelo litoral africano. E mais: a caravela foi construída em 1940, na Exposição do Mundo Português, evento que, ao comemorar as datas de 1140, ano da independência da monarquia portuguesa do Reino de Leão e Castela, e de 1640, ano da Restauração, funcionou como forma de propaganda do Estado Novo. Nesse sentido, parte da grandiosidade da escultura explicava-se na tentativa de afirmação do governo autoritário a partir da relação que veladamente estabelecia entre os eventos, momentos normalmente interpretados como instantes de triunfo para o povo português, e a liderança salazarista, o que por extensão significava que essa liderança também seria capaz de (re)produzir, de fato, eventos gloriosos para o povo português.

Afastando-se da visão mitificadora do passado luso, o narrador tentará afinar sua compreensão sobre a cidade, diferenciando-a também da dos turistas:

Nós, tanto quanto me apercebo, estamos os dois em mais ou menos: tu, cidade desfocada pela luz mundana dos videoturistas que te vieram espreitar de miradouro, eu um pouco a margem porque, para mim, panorâmicas e vistas gerais são quase sempre frases feitas ou cenários de catálogos. (p. 10)

Claro que ver-te daqui, do Alto do Castelo, é deslumbrante, não digo que não. Mas há distância, e a distância inventa cidades, como muito bem sabemos [...] mesmo para quem desça da vista geral e mergulhe nos interiores em catecismo de *city tour* a paisagem tem muito de encomenda. Há eruditos em trânsito que praticam as vias-sacras dos monumentos para ficarem bem com a consciência cultural [...]; há os romeiros da dança tarântula, Alfama abaixo, Mouraria acima, por amor aos labirintos de roteiro; há os viajantes de museu para os quais este mundo tem de andar sempre muito bem arrumadinho; há de tudo. Mas ninguém poderá conhecer uma cidade se não a souber interrogar, interrogando-se a si mesmo [...]. (PIRES, 1999, p. 11)

Diferente dos visitantes comuns que a cidade recebe, visitantes que optam pelas vistas panorâmicas ou gerais do espaço urbano, o narrador parece preferir um posicionamento à margem, colocando-se como um observador da realidade significativa que o circunda. Dessa forma, embora considere atraente, a voz narrativa contesta a distância proporcionada pela visão panorâmica de Lisboa, quando observada do Alto do Castelo de São Jorge, em virtude da possível deformação, causada pela postura alienada dos visitantes, o que levaria a uma visão geral ou artificial da paisagem. Na sequência, o próprio narrador, praticamente assume o papel de câmera, dirigindo seu olhar aos turistas ao mesmo tempo em que articula seu discurso.

A referência ao percurso por alguns locais famosos sugere a própria particularidade desse olhar, enquanto a construção dessa perspectiva casa-se com sua movimentação discursiva. Essa movimentação deixa entrever a crítica dirigida aos que escolhem uma maneira normatizada de conhecer a cidade. Desse modo, diversamente das lentes das máquinas fotográficas dos videoturistas, direcionadas aos pontos mais conhecidos de Lisboa, a lente do narrador tende a focar-se em uma perspectiva que é reconstrutora do próprio espaço que enxerga.

O olhar do narrador de *Lisboa, livro de bordo*, como bem aponta Grossegese (2009, p. 3), parece se constituir, assim, como o olhar demorado de um *flâneur*, sujeito que, contrariamente ao homem da multidão, observa a cidade demoradamente, tentando devolver ao espaço urbano a aura que fora destituída pela experiência citadina moderna, pautada pela convivência com o choque. Embora sem a componente do pavor, como o mesmo estudioso alerta (2009, p. 3), é esse olhar que permite diferenciar o movimento de câmera, de que o narrador de José Cardoso Pires se utiliza, dos flashes de vistas panorâmicas, outrora aludidos, dos turistas apressados que apenas passam pela cidade, sem relacionarem-se com ela. Contrariamente à reprodução das vistas panorâmicas, o narrador arquiteta em sua travessia uma apreciação dos lugares que visita concedendo-lhes sua marca particular, marca que se faz a partir de uma reorganização discursiva do seu trajeto, reorganização que favorece suas escolhas e desfavorece as daqueles transeuntes.

A reconstrução criativa do espaço se faz, na passagem destacada, por meio da observação dos diferentes grupos de turistas e sua posterior qualificação, com a ressalva de que mesmo para quem se aventure pelas ruelas de Lisboa, há o risco de se contemplar uma paisagem falsificada, pois intermediada pela normatividade e mesmice dos passeios guiados. Por outro lado, a visita da cidade pode incidir em uma falsificação do modo de ser de quem a visita, fazendo com que alguns, os “eruditos em trânsito”, apenas transitem pelo conhecimento divulgado dos guias tradicionais, sem nunca deixar de seguir os roteiros eleitos pela tradição cultural, mesmo que isso não condiga com seus desejos.

A crítica do narrador atinge ainda aqueles turistas que se dirigem às igrejas e que, para isso, passam por Alfama e Mouraria, dois bairros famosos de Lisboa, caracterizados por subidas e descidas. Esta avaliação pejorativa estende-se aos visitantes

que se direcionam aos museus, visto que se intensifica o olhar caduco e supostamente estreito deles. Trata-se de uma avaliação duplamente direcionada, já que aquelas instituições também são vistas como veiculadoras de estereótipos e clichês que estão na mira corrosiva do narrador de José Cardoso Pires.

A natureza convencional, porventura associada à reprodução de todas essas visões é bem marcada, no trecho citado, pelo uso da estrutura paralelística enquanto a adversativa “mas” vai indicar o posicionamento contrastante do narrador quanto às perspectivas apontadas. Paralelamente esta mesma estrutura encena uma espécie de “dança tarântula” às avessas, visto que esse movimento, diferente do movimento cansativo e repisado dos turistas, faz-se pela construção das imagens no texto (vias-sacras dos monumentos, viajantes de museu), pelo paralelismo e pela presença dos advérbios “abaixo” e “acima”, procedimentos que auxiliam a construção de sua tênue armadilha irônica.

Na realização do cruzamento de frases que focalizam os diferentes turistas, o narrador não deixa de defender sua postura de suspeita perante o espaço que vê e que implica um questionar-se a si próprio, um inquietar-se contínuo, que desestabiliza os olhares tradicionais. Esse processo de interrogar-se diante do espaço progride quando se recupera imagens do bairro de Arroios, conforme transcrito na citação a seguir:

Sou daí, desse largo e dessa janela, ficas a saber. Um pouco atrás (num quarto da Travessa das Freiras, segundo as biografias oficiais) é que o romancista Camilo, muito dado a amores de perdição, praticou seus erotismos nortenhos com a Dona Ana Plácido, mais abaixo, fim da Rua dos Arroios, ficava o cortiço onde o primo Basílio do respeitado Eça de Queiroz abelhou entre lençóis a despassarada Luízinha que andava fugida dos beirais, e por aqui já se está a ver como Arroios, um século atrás, era um verdadeiro folhetim de alcovas tresmalhadas que a História passou a escrito. Espero bem que, lá no largo, os bêbados dos meus anos de menino não soubessem de tanta devassidão, ressonando em inocência à sombra das palmeiras e gatos de telhados. (PIRES, 1999, p. 13-14)

Ao remeter ao lugar onde teria vivido em sua infância, o narrador, posicionando-se perspicazmente, espreita as situações mais curiosas daquela região, passando a narrar fatos que têm relação com a intimidade de diversas personagens. Primeiramente remete aos discursos sobre a vida de Camilo Castelo Branco, fazendo com que o conturbado envolvimento amoroso com D. Ana Plácido seja trazido para as páginas do livro, de forma aparentemente neutra, haja vista a voz narrativa dizer ter tirado as informações que traz de fontes oficiais.

Posteriormente, pela apropriação e inserção do título da famosa obra camiliana *Amor de Perdição* (1862), e pela referência a Basílio e a Luíza, personagens do romance *O primo Basílio* (1878), a voz narrativa remete à literatura, readicionando ao espaço um viés luxuriante ao evocar as lembranças que tem do romance de Eça de Queiroz e da vida de Camilo Castelo Branco. Paralelamente, o narrador articula os tempos referentes à infância e à idade adulta, ressaltando uma inocência que, segundo declara, não é mais dele, mas dos bêbados que se encontrariam nos bares quando era menino. A passagem coloca-se, assim, como um discurso que, em seu conjunto, veicula a possibilidade de apreciação de uma avaliação crítica e irônica que rebaixa os textos da história e valoriza os da literatura, visto que acaba por intensificar o fato de a primeira ter anulado as particularidades do Bairro de Arroios, enquanto a segunda as fortaleceu, adicionando ao espaço aspectos particulares. Na passagem em questão, a autobiografia é posta entre parênteses, pois se integra apenas parcialmente ao escrito, dado que o caráter de invenção da própria literatura acaba por ser mais exaltado na leitura do trecho em sua integridade.

A singularidade fornecida ao Bairro de Arroios pela reorganização narrativa é construída pela elevação irônica dos bêbados dos bares que circundariam o lugar e pelo simultâneo rebaixamento das personagens de Eça de Queiroz que são focalizadas por

sua volúpia, além de quase serem animalizadas pelos termos “abelhou” e “despassarada”, vocábulos que parecem, à primeira vista, ligados ao contexto animalesco, numa aproximação que insinua as atividades sexuais das personagens aludidas.

No trecho destacado da narrativa, o texto como que escancara seu aspecto constitutivo discursivo, visto que a menção às personagens de livros da tradição literária portuguesa, como Basílio e Luíza, ou ainda, a citação a autores respeitados dessa mesma literatura pontuam a natureza intertextual da urdidura cardosiana.

No percurso de escrita de *Lisboa, livro de bordo*, a afirmação “Sou daqui” encena outra armadilha textual que encontra paralelos com a seguinte passagem do texto:

**“Que fazemos nós, Lisboa, os dois aqui
na terra em que nascemos e eu nasci”**

perguntava Alexandre O'Neill, de ombro na ombreira, a olhar o imperador Maximiliano do México que está na estátua do Rossio a fingir que é Dom Pedro IV de Portugal.

Hoje na igreja de Arroios já não voam anjos sobre os bêbados, mas há mistérios que continuam a animar a cidade e o Dom Pedro do Rossio é um deles. (PIRES, 1999, p. 15)

Enigmas destes comprometem a paisagem e, muito sinceramente, não só caem mal nas pessoas de sentimento como são difíceis de desculpar à luz da inteligência. Os eruditos, então, ainda hoje perdem o sono com esse parágrafo da nossa História e quando passam pela estátua do falso rei baixam os olhos num silêncio de pudor que só lhes fica muito bem.

O lisboeta corrente é que não se deixa embrulhar em desmandos dessa espécie, o lisboeta corrente tem cá uns traquejos e um deixa-andar que lhe permitem dar a volta aos azares de estremeção e às complicações mais solenes. Se levanta a cabeça e vê o imperador transviado a escorrer verdete lá no alto, até é capaz de achar graça. Dom Pedro? Dom Maximiliano? Que se lixe, seja o Dom Pedro, por que não? Assim como assim, o país fica na mesma e o Rossio ainda ganha mais um caso para entreter. (p. 16)

Os primeiros trechos põem em evidência a criação de uma voz narrativa que se aproxima da do eu-lírico de O'Neill, poeta que escreveu os versos que introduzem os

outros parágrafos destacados¹⁰. Dessa maneira, o verbo *nascer*, modificado no texto de *Lisboa livro de Bordo* em relação ao poema “E de novo Lisboa”, visto que no último se apresenta na segunda pessoa do singular e no primeiro, na primeira do plural, nos lembra que o nascimento a que o texto se refere é o da própria escritura, que se faz também pela voz articuladora de imagens.

O eu-lírico de O’Neill e a voz narrativa criada por José Cardoso Pires apresentam-se para o leitor enquanto sujeitos que observam Lisboa por outro viés que não o usual. Este viés é dado pela configuração de seus olhares, ambos posicionados à margem da movimentação urbana e, por isso mesmo, portadores de um senso crítico necessário para avaliar a realidade que os circunda. Entendemos, com relação ao poema, que inteligentemente o eu-lírico de O’Neill passa a enxergar a cidade lentamente, transformando em verbo o modo como também ele transfigura imagetivamente a cidade (remanchar, isto é, mover de modo vagaroso). Na sua leitura apurada do espaço urbano, ele se dá o direito de procurar sua Lisboa e potencialmente encontrá-la dentro do verbo “*remancho*” (Lisboa te *remancho*). Ao mesmo tempo, ele recupera pelo “*gancho*”, a vivacidade e as contradições da cidade, indiciadas pela intensidade de sua cor vermelha.

¹⁰ E de novo, Lisboa, te *remancho*,
numa deriva de quem tudo olha
de viés: esvaído, o boi no *gancho*,
ou o outro vermelho que te molha.

Sangue na serradura ou na calçada,
que mais faz se é de homem ou de boi?
O sangue é sempre uma papoila errada,
cerceado do coração que foi.

Groselha, na esplanada, bebe a velha,
e um cartaz, da parede, nos convida
a dar o sangue. Franço a sobancelha:
dizem que o sangue é vida; mas que vida?

Que fazemos, Lisboa, os dois, aqui,
na terra onde nasceste e eu nasci?

A força da cor esmiúça e unifica signos e realidades distintas como o sangue e a groselha, o homem e o boi, a velha e a vida. Entre eles o cartaz e o questionamento do “eu” apresentam-se também como um convite para que se suspeite do que se lê: do imbricado jogo de imagens que lembram a tourada, a groselha que se bebe na esplanada, eventos corriqueiros da cidade de Lisboa, que parecem ser, no poema, indicativos de um estado de imobilidade e alienação.

Ao recuperar a poesia de O’Neill, o narrador de *Lisboa, livro de bordo* paulatinamente agrega outro sentido a ela a partir do momento em que também insere, sem aspas ou qualquer outra indicação, o nome dado ao volume em que se encontra o poema em questão, o livro *De ombro na ombreira*, publicado em 1969. Na narrativa, o poeta é focalizado na atitude de quem espia a estátua de Dom Pedro IV, localizada no Rossio, de soslaio, indicio de um olhar de suspeita perante o monumento cristalizador daquela outra figura emblemática.

Por outro lado, a referência ao monumento do Rossio e à possível troca de estátuas representativas de heróis dos diferentes países remete aos versos do de O’Neill encontrados no texto “Alô vovô”¹¹.

¹¹ ALÔ VOVÔ

A Manuel Bandeira nos seus 80 anos

Esperei vê-lo por aqui um dia, seu dentuças,
travar-lhe do braço e contar-lhe como o Maximiliano do México
foi parar ao Rossio
(toda a gente julga que é Pedro IV o pedestalizado),
apontar-lhe o frustrâneo cotovelo lusitano
no mármore dos cafés,
comer com Você joaquinzinhos inteirinhos e duma só vez,
fazer boca ou boqueirão com o vinho (que era) de tostão,
mostrar-lhe como eu e o Cinatti caprichamos nas saladas
(aqui não põem coentro na salada, calcule Você !)
saladas de alface, agrião,
coentro,
rabanete, tomate,
mais coentro,
mas "cebola, não! "...
Ch'bola, non !

Conforme nos aponta Martinho (2003, p. 199), o poema de O'Neill é uma espécie de homenagem ao escritor brasileiro Manuel Bandeira, homenagem perceptível desde a escolha do título, pois, por meio dela, o eu-lírico converter-se em “neto” de Bandeira (vide a expressão “Alô, vovô”) e dirige-se ao poeta brasileiro com uma ironia não pejorativa, reconhecendo as contribuições de sua poesia como uma herança aos escritores portugueses, ao mesmo tempo em que assinala o diálogo com o texto de Bandeira “Portugal, meu avozinho”.

...que não sai nem com o desodorizante que chamam de halazon.

Um pulo à casa onde nasceu Pessoa, sim ?
(Nós não somos pessoas assim à toa, não !)

E em minha casa, à Rua da Saudade, a cavaleiro do rio,
Você podia fumar escondido dos adultos
como na outra Saudade do seu Recife de menino.
Depois: broto ou brisa
com Anarina, mas sem Adalgisa...

Atenção, Poeta: re-cepção !

Iríamos deixá-lo à porta da recepção,
da sessão de autógrafos,
de antropófagos,
às mãos dos vestibulantes tão (p)restantes.

À saída lá estaríamos pra levá-lo ao hotel
e, esquecida a poesia, a literatura,
num repente de ternura pegar-lhe na mão:

-Sua benção, Vovô Manuel!

Remessa

Drinka, trinca
comnosco, Manuel,
sem autógrafo nem coquetel,
que nós não podemos ter os teus oitenta,
nem com uísque, nem com água de Juventa,
Manuel!

Paralelamente, Martinho (2003, p. 199) pontua que não faltam no texto de O'Neill referências a outros poemas de Manuel Bandeira como “Evocação ao Recife” (vide os versos do poema de Manuel Bandeira: “Atrás de casa ficava a Rua da Saudade.../onde se ia fumar escondido”), “Brisa” (vide os versos de Bandeira: “Vamos viver no Nordeste, Anarina” [...] “Vamos viver de brisa, Anarina”), “Belo belo II” (vide os versos de Bandeira: “Quero as sardas de Adalgisa”).

Segundo o mesmo estudioso (2003, p. 199), todas essas observações se juntam no poema à presença de uma linguagem que associa o português brasileiro ao de Portugal (vide as expressões “Alô vovô” e “vestibulantes” próprias do português do Brasil, e os substantivo “joaquinzinhos”, denominador de uma espécie de petisco típico de Portugal: um pequeno peixe que é frito por submersão em óleo quente).

Para além do que pontua Martinho, notamos no texto neologismos que nos lembram palavras em italiano (Ch'bola, non) ou ainda em inglês (drinka), bem como o emprego de termos de cunho popular (“dentuças”) ou aparentemente mais erudito (“antropófago”, “frustrâneo”). Observamos a presença de referências a nomes da história (Maximiliano do México, D. Pedro IV) e da literatura (Pessoa), tudo isso integrado num texto que se coloca como “remessa”, isto é, como uma encomenda, (que não tem nada de encomendado, ou seja, que não tem nada de fácil apreensão), a ser entregue a Manuel Bandeira.

Todos esses elementos contribuem para a construção carnavalesca do texto de O'Neill já que esse processo é realizado por uma pluralidade de estilos e vozes que suspendem as barreiras entre o discurso oficial e erudito, além de ser marcada pelo uso de expressões vulgares de valor ambivalente. Esse movimento, segundo Grossegese (2011, p. 56), também está presente no texto de José Cardoso Pires, principalmente pela

alusão ao caso da estátua do Rossio, caso que se constitui como uma lenda urbana sobre Lisboa.

Segundo Ferreira e Cabello (1998, p. 7), há uma versão da história sobre a identidade do monumento situado na Praça D. Pedro IV que defende que o monumento representaria o imperador Maximiliano do México, cuja estátua teria ficado em Portugal devido à execução do imperador por compatriotas mexicanos. Ferreira e Cabello (1998, p. 7) ainda acrescentam que, como os dois imperadores (D. Pedro IV e Maximiliano do México) eram representados de modo semelhante, a estátua teria permanecido no Rossio à revelia dos boatos em torno dela.

Ao se referir ao caso da estátua, tanto o texto de O'Neill como o de José Cardoso Pires realizam uma operação de rebaixamento do discurso oficial. Ao aludir o ponto de vista dos estudiosos em relação ao monumento, o narrador cardosiano os ridiculariza, criticando, talvez, o fato de eles não terem tomado nenhuma atitude perante o mal-entendido histórico. A preferência pelas atitudes dos outros moradores de Lisboa, moradores que, apesar de não saberem qual versão da história é real permitem-se fazer piadas sobre ela, é explicitada pela inserção no corpo do texto das sentenças interrogativas, sentenças que se colocam como falas provindas dos lisboetas correntes. Esse procedimento acentua a comicidade, reforçada pela observação final do narrador, que desmascara a mesmice de um cenário que se alimenta e se diverte com seus próprios equívocos.

Outra lenda urbana será trazida de modo carnavalizado em *Lisboa, livro de bordo*:

São Vicente, está provado, entrou no Tejo em cadáver navegante sob a guarda de dois corvos. Já ressequido e mirrado, acrescente-se. Já relíquia de sacrário, boca roída, dentes de fora. Chegou nessa figura e, embora santo, não teve uma palavra para a cidade que o recebeu [...].

Mas embora com um ou outro desvio para espairecer, nos bairros da capital é que os corvos propriamente faziam vida. Pátio do Corvo, em São Vicente de Fora, Rua dos Corvos às Escadinhas de Santo Estêvão, Terreiro do Corvo, na Sé – como se vê, o mapa municipal assinala-os ainda hoje em personagens de respeito [...].

[...]

Hoje conhecemos os corvos do brasão e é se queremos. Os verdadeiros levaram sumiço [...].

[...]

Terão ido por esses mares à procura de cadáveres navegantes? (1999, p. 26-31)

No trecho destacado, chamamos atenção para a forma pela qual o santo passa a ser qualificado: nomeado primeiramente de “cadáver navegante”, ele é ainda referenciado por meio de características negativas, qualificações que se ligam a certa decrepitude do corpo, lembrando-nos a caracterização grotesca própria da cosmovisão carnavalesca. Por outro lado, as características negativas são intensificadas por meio da utilização da estrutura paralelística no 1º parágrafo citado. Detecta-se nesse trecho também o teor irônico da voz narrativa, seja em função dos adjetivos utilizados (“ressequido”, “mirrado”, “roída”), seja pelo emprego de substantivos relacionados a objetos de culto religioso (“reliquia”, “sacrário”).

Essa forma de dizer evidencia um ser decrépito; trata-se de uma descrição corrosiva, não atribuída normalmente a um santo, ainda mais a S. Vicente, santo considerado um dos padroeiros da cidade de Lisboa. Nesse sentido, o intuito aqui seria ressaltar a natureza repetitiva e retrógrada da lenda e do que ela veicularia: a idéia de que Lisboa fora escolhida para acolher o corpo do mártir.

Na formulação da imagem negativa de S. Vicente, comparece também, de forma irônica, a indignação do narrador diante da postura do santo em relação a Lisboa, o que contrasta com o comportamento dos corvos, que se integram rapidamente à cidade. Tais considerações rebaixam a figura do santo, sugerindo indiretamente que o caráter solene da lenda não seria o aspecto que teria sobrevivido entre os moradores de Lisboa, o que

indicia, em uma segunda instância, o fato de esse caráter também não interessar ao narrador.

Essa releitura dá-se no texto pelo emprego da paródia que, ao mesmo tempo em que realiza a crítica ao discurso religioso, integra-o na narrativa para ressignificá-lo. Dessa maneira, os corvos, ao contrário do santo, integram-se à paisagem, fazendo parte dela. E mais, nesse sentido, o fato de eles se embrenharem nos bairros da capital equivaleria a um modo de convivência com a população e não de indiferença perante ela.

A convivência entre os moradores da capital lusa e os corvos se faz não apenas pela presença dos pássaros, mas também pela reprodução da imagem deles pela cidade. Nascimento (<http://www.revistaagulha.nom.br/ag55pires.htm>), ao analisar *Lisboa, livro de bordo*, afirma que o autor explora tanto a “toponímia” da capital portuguesa quanto o aspecto simbólico desta. Para a estudiosa, essa ligação dos nomes dos locais da cidade à sua simbologia associa-se ainda à “equivalência” que o narrador recupera entre os substantivos “corvo” e “Vicente”. Nesse sentido, Nascimento considera que a partir da agregação entre o santo e os corvos, e também pela presença desses últimos em Lisboa, realizou-se “um deslize semântico e o nome próprio ‘Vicente’ tornou-se, para os lisboetas, um nome comum significando ‘corvo’”.

Por sua vez, a enumeração dos lugares da capital portuguesa que contêm a presença do substantivo corvo (“Pátio do corvo”, “Rua dos corvos”, “Terreiro do corvo”), ainda segundo a crítica, encena o alastramento dos pássaros por toda a cidade, além de indicar a repetição da história do mártir de boca em boca. A constatação do sumiço dos animais verdadeiros, somada à pergunta sugestiva do narrador no final da citação novamente, tensiona os planos relativos à materialidade da cidade e às lendas que se formam ao redor dela e vem carregada de ironia, pois, em toda a passagem

citada, observa-se um discurso crítico que se posiciona de maneira desfavorável à transmissão impensada da lenda e dos significados que ela comporta.

Um desses significados está atrelado ao próprio momento histórico que envolveu a escolha do mártir como símbolo da capital lusa, ou seja, quando D. Afonso Henriques empreendia um projeto de enobrecimento de Lisboa, cidade que supostamente representaria um Portugal unificado, o que, segundo Aires (1988, p. 10), teria ocorrido em 1173. Em *Lisboa, livro de bordo* (1999, p. 26), a voz que deambula por Lisboa alude a esse fato ao deixar perceber que o santo era espanhol, e que os corvos permaneceram no brasão da cidade devido a “certas fábulas do destino”. Com isso, a voz narrativa parece sugerir não apenas o fato de que a escolha do santo poderia ser vista como equivocada, mas também que ela marca, para o rei, uma vitória em relação ao condado de Leão e Castela, posteriormente agregado à Espanha. Essa vitória seria indiretamente transmitida ao povo a partir da designação do mártir, bem como da veiculação da lenda. As “fábulas do destino” aludiriam ironicamente às contingências históricas que teriam levado à construção de toda uma devoção ao mártir.

Dito de outro modo, ao utilizar o vocábulo “destino”, tão caro à caracterização da identidade portuguesa, o narrador ironiza o processo de reafirmação de Portugal, ao mesmo tempo em que reflete sobre a escolha da imagem da barca e dos pássaros para o brasão da cidade. O duplo sentido que pode ser aferido a “destino” leva-nos a refletir, por extensão, sobre a veiculação da ideia de que tanto os momentos de glória, quanto os de fracasso, da nação lusa seriam fruto de um designo maior que representa a vontade divina. Nesse sentido ainda, em outro trecho do texto, os corvos são qualificados de maneira singular:

Dois dos mais antigos [corvos] vadiaram por tão longe e por tais sítios que no ano de 1630, vem nos livros, passaram as portas da

cidade e chegaram à Bica de Arroios. Arroios, imagine-se. Um arrabalde de degredados, naquela época. Cheios de à-vontade, os dois aventureiros mataram a sede, descansaram, e para assinalarem o acontecimento gravaram a sua imagem na pedra do chafariz como um padrão de exploradores. Portuguesíssimos, esses pássaros. (PIRES, 1999, p. 29)

A qualificação de Arroios como um local que estaria repleto de degradados, aliado ao modo como os corvos teriam entrado na cidade, agregam, à figura dos pássaros e à dos portugueses, a imagem de desbravadores. Simultaneamente, a indicação de os corvos terem deixado gravada a sua imagem no chafariz como marca de sua chegada ao local retoma a imagem do povo luso como colonizador, imagem que reaparece aqui, mas sob outra perspectiva, pois, agora, indica o percurso empreendido pelas aves. Essa nova citação ao bairro de Arroios ainda permite a associação entre a figura dos corvos, seres mais ladinos e despojados, sob a ótica do texto, e o próprio narrador de *Lisboa, livro de bordo*, que, tal como os pássaros, explora o espaço urbano.

Vale lembrar que a presença dessas aves é reiterada em diferentes narrativas que compõem a obra de José Cardoso Pires, fazendo dos corvos parte de uma espécie de “bestiário” do autor. Em outro texto do escritor, “A república dos corvos”, inserido na coletânea homônima de 1988, detecta-se, nas falas do corvo, certa carga satírica, revelando-se ele como uma figura que questiona os discursos institucionalizados. De modo semelhante ao que ocorre nessa narrativa, em *Lisboa, livro de bordo*, os corvos se distanciam da imagem normatizada deles no brasão, ocupando, nesse livro, também um papel de destaque, a que se somam elementos característicos de Lisboa.

Em nossa dissertação de mestrado, conforme pontuamos na Introdução, também trabalhamos o conto da coletânea homônima *A república dos corvos*, relacionando a ironia com a questão da identidade. Também o guia subvertido de José Cardoso Pires utiliza-se de animais para a veiculação de uma crítica de valor mais pejorativo, o que nos diz algo sobre sua própria escrita:

[...] Palácio Fronteira, eis o lugar [...] Como arquitetura, peça única: vem em capítulo maior nos tratados dos mestres e vale pelo deslumbramento com que foi concebido. Como pousada de arte, maior privilégio ainda porque a ousadia e o mito ressaltam por toda a parte em figuras de beleza clássica ou em monstros de escárnio e de excomunhão. Pressente-se uma diabólica aliança do sagrado com o profano a conduzir nosso olhar, estamos sem dúvida, num lugar prodigioso para conceber um bestiário perverso e dar-lhe morada eterna. (PIRES, 1999, p. 48)

Lá a temos. É um fabulário de relações farsantes que está figurado nesses azulejos. Ali as personagens humanas têm rostos de macacos compenetrados de sapiência e os animais assumem-se como humanos nas expressões e nas atitudes. Há gatos palacianos a estudar música com um mestre de solfejo e com um frade mono, e há outros em cadeira de barbeiro com um homem-símio aos pés [...]. (PIRES, 1999, p. 52)

Para nós, ao descrever o monumento, a voz narrativa possibilita passarmos a entender também o texto cardosiano como um lugar em que a mesma natureza de “fabulário”, que cerca os azulejos que se encontram do lado de fora do Palácio da Fronteira, possa ser percebida em outras narrativas. Em alguns textos do autor português, como, por exemplo, *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), a animalização está presente e configura-se frequentemente como portadora de um viés satírico. Com relação a *Lisboa, livro de bordo*, alguns outros animais, como, por exemplo, os gatos merecem uma atenção especial.

Segundo Grossegese (2011, p. 53), a presença dos gatos tanto no texto verbal quanto no visual de *Lisboa, livro de bordo* anuncia uma afinidade entre o narrador e esse animal da cidade. O estudioso acrescenta também que os gatos já teriam sido glosados tanto em poemas de Baudelaire como de O’Neill, sendo sua existência um indício da possível ligação entre o olhar do *flâneur* e a atitude felina. Concordando com a visão de Grossegese, acreditamos ainda que a presença do gato, ao lado da do corvo, é significativa para que se lancem novas luzes a respeito da construção do discurso

irônico do narrador. Nesse sentido, tal como o gato que acompanharia as cerâmicas e caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro, objetos de arte que são inseridos nas páginas de *Lisboa, livro de bordo*, o narrador pode assumir uma posição de quem olha de cima outras realidades de Lisboa.

O “eu” que caminha pela capital portuguesa em *Lisboa, livro de bordo*, é um ironista, que assumiria um olhar felino (ou ferino?) sobre aquela realidade principalmente no que se refere à crítica ao modo inerte como alguns a enxergam, bem como compreendem, seus moradores.

Tal olhar transformador da realidade circundante é percebido e expresso também, segundo o narrador, pelo fabulário de Rafael Bordalo Pinheiro, fabulário formado por cerâmicas em que aparecem largatixas, gafanhotos, abelhas, porcos, perus e mexilhões. Para o narrador, para além dessas peças se colocarem como uma alegoria que degrada o ambiente doméstico e mesquinho da antiga aristocracia rural que, nos tempos iniciais do governo salazarista, ditava os comportamentos a serem assumidos pelo restante do país, elas são cercadas de grande ironia: o fato de terem sido compradas pelos herdeiros dessa mesma aristocracia, os quais não teriam entendido a crítica que elas veiculam.

Para a voz narrativa, a sátira de Rafael Bordalo Pinheiro ainda estaria nas caricaturas presentes nos jornais *A paródia*, *Pontos nos ii* e *António Maria*, lançados pelo artista. Dentre as personagens mais famosas de Pinheiro, destaca-se o Zé Povinho que embora não apareça nas páginas de *Lisboa, livro de bordo*, é remetido por um gesto que o tornou característico: o manguito. O gesto dessa personagem é evocado ainda na parte final de outro livro de José Cardoso Pires; para nós, isso só confirma o fato de que a personagem de Pinheiro é colocada como emblemática de uma atitude popular a ser criticada também nos textos cardosianos. Essa atitude, expressa no gesto do manguito,

ilustra em *Alexandra Alpha* (1987), simultaneamente, uma indignação popular e a incapacidade de pôr essa indignação em prática. Nesse sentido, se o narrador de *Lisboa, livro de bordo* mostra-se capaz de criticar a burguesia, ele também tece, mesmo que indiretamente, um olhar crítico à atitude de parte da população lisboeta que não seria capaz de se organizar e de dar vazão a sua indignação.

O narrador de *Lisboa livro de bordo* ainda nos lembra que alguns desenhos de Rafael Bordalo Pinheiro podem ser apreciados no museu do Campo Grande, onde também se encontram os *cartoons* de João Abel Manta. Para o narrador, o fato de as obras desses dois artistas encontrarem-se no mesmo local é indicativo de uma correspondência entre seus trabalhos. Essa correspondência traduz-se numa crítica social que, no caso de João Abel Manta atinge as esferas do poder, visto que seus *cartoons* podem ser entendidos como uma forma de resistência ao governo salazarista. Situando-se lado a lado com esses artistas, o narrador de *Lisboa, livro de bordo* também tece sua crítica a um dos momentos mais negros da história de seu país:

O pequeno largo onde se situam [as estátuas de Fernando Pessoa e Camões] (que outrora foi assaltado por fanáticos chamejantes em procissões do Santo Ofício e logo depois abalado por um terremoto de estremecer o mundo) esse pequeno largo, digo, teve a felicidade de sobreviver há alguns anos a um incêndio que lhe guardou distância. (PIRES, 1999, p. 70-73)

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.

Que feliz um lugar como esse que, apesar de sismos e de chamas, teve a fortuna de ser o palco da hora que libertou o país.

Olho e recordo, mas há uma parte dele que está desfigurada para sempre. E isso dói, não esquece. Quando aquelas cicatrizes se tiverem fechado como será esse rosto de mim mesmo? (p. 75)

A contemplação da região do Chiado parte de uma rememoração de fatos de um passado mais longínquo, as procissões do Santo Ofício, ocorridas por volta do século XV, e o terremoto de 1755, passa pela menção ao incêndio ocorrido em 1988, e retorna

no tempo, na referência ao Largo do Carmo palco da Revolução dos Cravos, ocorrida em 1974. A citação ao 25 de Abril ganha vieses mais específicos, destacando-se como um acontecimento significativo para os portugueses, pois esses alcançaram a liberdade depois de quase 50 anos de regime ditatorial.

No último parágrafo citado principalmente, a voz narrativa aproxima-se de forma intensa do espaço que evoca e, assim, as ruínas do Carmo surgem como metáforas da lembrança, para sempre viva, dos percalços a que o povo português foi submetido. A sentença interrogativa, encerrando o parágrafo, sugere a dúvida com relação aos novos tempos, na medida em que o narrador ainda manifesta incerteza quanto à completa superação dos terrores do passado e também indecisão com relação ao futuro, ao que se pode esperar de um país que teve sua história interrompida por um sistema fascista que impediu que o homem luso se afirmasse como indivíduo, livre, decidido e convicto.

A história portuguesa outrora estilhaçada pelo trauma da ditadura, trauma esse que não foi, no entanto, vivido da mesma maneira por todos os portugueses, encontra correspondências nas ruínas evocadas do Largo do Carmo.

De forma semelhante, a questão do poder do governo salazarista será revivida no texto pela citação de personalidades que passaram pelo Rossio, numa enumeração que parece visar ao movimento contrário ao da cristalização do passado, mantendo vivos nomes como os de Mário Soares, Jorge de Sena, Humberto Delgado, Helberto Helder, entre outros, sujeitos que atuaram e fizeram diferença, não se deixando sufocar pelo poder coercivo e que lutaram pela mudança, seja no nível político, seja no literário (PIRES, 1999, p. 20, 23).

Por outro lado, a censura vivida em outras épocas em Portugal será evocada também pela apreciação do bairro do Rossio, em um momento em que uma personagem singular será trazida e transfigurada pelo olhar do narrador:

Mas mesmo nesse Rossio das floristas e da estátua do Maximiliano Dom Pedro abro um parêntese: ali está também o Bocage, nunca esquecer. E Bocage, mesmo sadino, foi um dos poetas mais vividos de Lisboa, embora para azar dele, andasse sempre com os livros do Ovídio pendurados no sovaco.

Hoje podemos vê-lo a qualquer hora no velho café Nicola onde há dois séculos tinha a sua mesa de tertúlia e onde, entre rimas e panfletos, conspirava contra a sociedade de polícias e monges-bufos que o havia de levar à prisão. Está logo de frente para quem entra, não há que enganar. Mas já não é o diabo “magro, de olhos azuis, carão moreno” que ele deixou porque o traduziram em estátua de bronze dourado para condizer com as musas de seu tempo que não passavam de umas preciosas fedorentas. Na mesma sala tem ainda os fradalhães e os letrados que lhe fizeram a vida negra, sentados à má língua uns com os outros mas agora em personagens decorativas, nada a temer. Estão retratados nas paredes como um passado de má memória, e, *De profundis ad Domine*, que a terra lhes seja pesada. (PIRES, 1999, p. 19-20)

As características de Bocage não só se ligam a uma imagem que se faz dele como possibilitam a releitura daquela imagem que se constrói do próprio narrador de *Lisboa, livro de bordo*, já que este, além de apurar em alguns momentos o viés crítico de seu texto, acaba por colocar-se como um sujeito que também se posiciona criticamente perante a censura.

O movimento de rebaixamento de personagens da história de Portugal que aparecem nos retratos existentes no café, personagens aludidos aqui apenas pelos termos “fradalhães” e “letrados”, demonstram o posicionamento do narrador perante eles, sugerindo uma crítica àqueles que teriam de fato denunciado Bocage ao Tribunal do Santo Ofício (ALMEIDA, 1997, p. 18-19). No trecho, enquanto as pinturas dos “letrados” são flagradas pelo olhar do narrador como se estivessem fazendo intrigas, mas agora não representando mais ameaças ao poeta, a relação intertextual com o

poema de Bocage “Magro, de olhos azuis e carão vermelho”¹² intensifica o suposto estilo de vida do escritor, estilo aparentemente apreciado pelo narrador. O uso do adjetivo “sadino”, além de recuperar o pseudônimo de Bocage, Elmano Sadino, lembra-nos o substantivo “ladino”, ou seja, astuto, esperto, artiloso, características também compartilhadas pela voz narrativa.

É essa mesma voz que vê negativamente a transfiguração feita de Bocage em estátua de “bronze dourado”, imagem que, de certa forma, o petrifica, eliminando seu vigor e sua intempestividade, e aproximando-o das personagens femininas praticamente inertes que habitavam a poesia árcade. Ao mesmo tempo, a imagem das musas de alguns dos poemas árcades de Bocage é modificada pelo adjetivo “fedorentas”, o que indica uma crítica jocosa que o narrador faz àquele tipo de escrita mais clássica também trabalhada pelo poeta.

Aproximando-nos do final de nossa análise chamamos atenção para o fato de que apesar de algumas avaliações direcionadas à cidade de Lisboa espalhadas nas páginas de *Lisboa, livro de bordo* serem negativas, o narrador se dispõe a criar algo novo e a encontrar e explorar o que julga positivo em relação à cidade. Esse viés

¹² Magro, de olhos azuis, carão moreno

Magro, de olhos azuis, carão moreno,
Bem servido de pés, meão na altura,
Triste de facha, o mesmo de figura,
Nariz alto ao meio, e não pequeno:

Incapaz de assistir num só terreno,
Mais propenso ao furor que à ternura;
Bebendo em níveas mãos por taça escura
De zelos infernais letal veneno:

Devoto incensador de mil deidades
(Digo, de moças mil) num só momento
E somente no altar amando os frades;

Eis Bocage, em que luz algum talento;
Saíram dele mesmo estas verdades
Num dia em que se achou mais pachorrento.

positivo ainda toma diferentes proporções em outros momentos do texto, colocando-se paulatinamente como uma espécie de resposta a outras imagens negativas de Lisboa:

Sebastião Opus Night, militante do *whisky* nos bares destas redondezas, passa a vida a prevenir que Lisboa é toda em *trompe-l'oeil* (*Trompe-l'oeil*, assim mesmo, palavras do próprio). Só que ele é que anda de olho trompeado desde que nasceu. Irmão de um juiz Opus Dei, o Opus Night nunca na vida desceu à rua antes do anunciar da noite e só no dia do funeral é que abrirá uma exceção a essa regra porque pelo horário dos cemitérios os mortos fecham às cinco [...].

Diz mas nunca viu Lisboa a essa luz, era o que faltava; e se visse talvez ficasse de queixo caído porque é uma cidade de geometria esquiva, colinas, requebros, reflexos de um rio a tons incertos, conforme os dias e conformes as marés, um corpo para soletrar sem pressas (PIRES, 1999, p. 38).

Na passagem destacada distinguem-se dois modos de enxergar a cidade: um defendido pelo narrador, outro por Opus Night, personagem criado por José Cardoso Pires, e que comparece tanto no romance *Alexandra Alpha*, quanto em uma crônica intitulada com o nome da personagem e publicada em *A cavalo no diabo* (1994). O trecho mostra-se como indício de uma relação intertextual que se estende pelo restante do livro de 1997, relação esta que produz subsídios para que se compreenda a crítica que o narrador dirige para o modo como Opus Night define Lisboa: como se essa fosse toda em *trompe-l'oeil*.

Dito de outro modo, o termo “*trompe l'oeil*”, atribuído a Opus Night, na passagem, indica a maneira pela qual a personagem interpreta os cruzamentos e as ruas de Lisboa: como se fossem construídos para enganar o observador, ruas que, em função das suas várias bifurcações, vão se multiplicando, propiciando que o transeunte se perca no labirinto construído por elas. O fato de Sebastião enxergar Lisboa como “um tipo de pintura que dá a ilusão de realidade” ou ainda como um espaço de “aparência enganosa” deve-se a sua maneira de olhar. Esse olhar “trompeado”, como diz o narrador, um olhar que vê a cidade de forma transfigurada, como um tipo de pintura que ele não distingue

bem, faz com que se aluda ao processo de construção do texto de José Cardoso Pires. Explica-se: o autor parece recorrer a linguagens distintas (linguagem escrita e pictórica, neste caso) para alcançar um efeito de sentido diferenciado e, dessa maneira, o leitor é convidado a ver o texto não apenas como um conjunto de palavras que se entremeiam, mas também como uma pintura a que se deve olhar minuciosamente, atentando para suas cores, formas e trejeitos. É assim também que o narrador, diferentemente de Opus Night, que nunca apreciou Lisboa à luz do dia, vê a cidade. Lisboa é um corpo a ser tateado, um corpo a ser descoberto com calma, corpo que se metamorfoseia de acordo com a luz que nele incide, corpo textual e pictórico.

O “olho trompeado” de Sebastião ainda dá margem à outra interpretação do texto cardosiano: a de que a costura entre diferentes textos e discursos sobre Lisboa relaciona-se a divergências de perspectivas em relação à cidade. Desse modo, o efeito de embriaguês da personagem perante o espaço urbano se faz sentir pelo leitor, que pode, literalmente, se perder entre as referências textuais da narrativa. Uma das referências textuais mais interessantes de *Lisboa, livro de bordo*, cuja extensão melhor se enquadra neste contexto e que cabe aqui, é aquela que se faz comum poema de Álvaro de Campos, chamado “Soneto Já Antigo”¹³:

¹³ Soneto Já Antigo

Olha, Daisy: quando eu morrer tu hás de
dizer aos meus amigos aí de Londres,
embora não o sintas, que tu escondes
a grande dor da minha morte. Irás de

Londres p'ra Iorque, onde nasceste (dizes...
que eu nada que tu digas acredito),
contar àquele pobre rapazito
que me deu tantas horas tão felizes,

Embora não o saibas, que morri...
mesmo ele, a quem eu tanto julguei amar,
nada se importará... Depois vai dar

Olha, Daisy, quando o Álvaro de Campos te mandou aquele *Soneto já Antigo* quase ninguém sabia por cá o teu nome. Hoje, vê tu, até o tens escrito num passeio da Avenida de Roma, frente a uma botique de enxovais de noiva [...] repara: uma referência mesmo a condizer com o soneto que te tornou eterna. Um lugar onde o teu nome pode ser lido a qualquer hora e por qualquer um como um mistério deposto no caminho. (PIRES, 1999, p. 90)

(Na verdade, também o teu nome, Daisy, apesar de muito viajado na poesia, continua a ser enigma para quem depare com ele, implantado pedra a pedra, no chão da Avenida de Roma. Vai vê-lo, experimenta. Vai e tenta decifrá-lo com a pontinha do teu pé.) (PIRES, 1999, 92)

Além de estarem presentes em lugar de destaque na abertura de uma das passagens do livro, os termos iniciais da sentença que abre o primeiro parágrafo citado retomam os versos do texto do heterônimo de Fernando Pessoa, fortificando a relação intertextual. Tanto no poema quanto em *Lisboa, livro de bordo*, Daisy parece se transmutar em personagem, ou, ao menos, ocupa um lugar que permite que, tanto o eu-lírico de um texto, quanto o narrador de outro, estabeleçam uma espécie de conversa com ela. No entanto, se, no poema, o texto assume um tom acusatório em relação à Daisy, no livro, a relação entre o narrador é outra: ela se faz como um convite para que Daisy reencontre seu nome e sua significação nas ruas de Lisboa.

Sob outra perspectiva, esse convite direciona-se ao próprio leitor, visto que é um modo de chamar sua atenção no sentido de fazê-lo refletir sobre os outros significados que o poema ganha quando incorporado à fala do narrador. Dessa maneira, para o narrador, o lugar em que o nome dela é grafado, em frente a um enxoval de noivas, condiz com o que é dito pelo poema, ou seja, ele passa a reinterpretar o poema de Álvaro de Campos como uma história de amor mal-resolvido.

a notícia a essa estranha Cecily
que acreditava que eu seria grande...
Raios partam a vida e quem lá ande!

O modo pelo qual o eu-lirico dirige-se a Daisy, como se ela fosse uma mulher que não é digna de confiança, que oculta suas verdadeiras intenções, faz com que se olhe diferentemente o texto de Cardoso Pires, e àquele que o narrador retoma. Ou seja, faz com que atentemos uma vez mais a essa voz narrativa que, além de desconfiar das imagens usuais de Lisboa, se expressa em uma linguagem baseada no desvio, ou seja, é irônica em relação às imagens que julga inadequadas. Dito de outro modo, o ato de “fingir”, atrelado a Daisy no poema, mostra-se importante também para a compreensão da escrita cardosiana, escrita que se realiza pela teatralização da linguagem, pela postura diferenciada do narrador, pela desestabilização entre as esferas do histórico e do comezinho, tudo isso de forma jocosa e crítica, conforme mostramos até aqui.

Ao pedir a Daisy que vá ver seu nome na calçada, em um tom mesmo de cumplicidade, visto que a natureza da personagem e a do narrador parece bastante próxima, cumplicidade marcada pelo uso dos parênteses, o narrador reduplica esse convite ao leitor, e indicia indiretamente a próxima leitura que fará da cidade de Lisboa, uma leitura menos pejorativa:

Aves e querubins. Da natureza corrente já passei à representação sagrada mas também essa tem lugar no nosso chão de cada dia, como acontece com aquele São Jorge a trespassar o Dragão num empedrado do Largo da Garça. Se depois desse te mostrar um outro azulejo à Rua D. Pedro V, dirás Daisy, que essa é uma cidade que se repete. Dirás, não tenho dúvidas, então, o teu enaltecido Álvaro de Campos, depois de visitar Lisboa, Tejo e Tudo, não declarou que isto por cá era monótono? (p. 97)

Monótono? Eu, quando ponho os olhos numa mariposa que está em pedrinhas de cor na Rua Lopes Mendonça, quase à vista do Aeroporto, sei que a quilômetros de distância, na Panificadora de Campo de Ourique, há uma outra moldada em barro vidrado por Rafael Bordalo Pinheiro no ano de 1905 [...] De maneira, Daisy, que uma cidade capaz desta e de tantas variantes sobre cada tema, longe de se repetir, recria e ganha uma unidade plural. Para mim, a Lisboa que se diz de mármore e granito é, antes, uma capital de renda negra a espelharem-se nos azulejos que a enriquecem de cor e brilho. (p. 98)

Ao deter-se no fato de que os azulejos do espaço urbano lisboeta reproduzem imagens que também são encontradas nos chãos da calçada e ao dizer que, por isso, alguns podem pensar ser Lisboa uma cidade que se repete, o narrador posiciona-se contrariamente a um discurso que vê a cidade apenas pelo seu viés negativo. E é nesse sentido também que ele não pode concordar com o suposto ponto de vista de Álvaro de Campos que diz que Lisboa é monótona. Para o narrador essa repetição não é mera reprodução, mas sim recriação, crença que se desdobra na forma com que ele arquiteta todo seu texto.

Essa maneira de ver a cidade nos faz enxergar a Lisboa do texto de Cardoso Pires como uma realidade que, tal como as pinturas da calçada, repete e recria paisagens, fotografias, poemas, textos, desenhos e imagens com as quais se faz. Uma dessas repetições refere-se ainda a uma fotografia de uma barca esculpida em um dos muros da cidade de Lisboa e a barca desenhada pelas pedras de uma calçada no final do livro. Esse retorno, construído por meio dessa imagem, também diz algo sobre a escrita de José Cardoso Pires. Ou seja, ela é feita pela repetição avaliativa e recriadora, promotora de um tecido textual que constrói suas próprias referências ao mesmo tempo em que lança novas luzes aos antigos olhares. Sua obra também é renda, visto que se faz dessa reiteração e criação que conjuga diferentes tipos de procedimentos para se pensar sobre o ser português, indivíduo que se desdobra em imagens a ser discutidas por uma linguagem própria, de acordo com pontuamos aqui, e com o que ainda argumentaremos nos capítulos que se seguem.

2. NAVEGANDO CONTRA A MARÉ OU OLHARES ESTRANGEIROS

Tão invulgar como um guia turístico às avessas, apresenta-se diante de nossos olhos o texto “Por cima de toda a folha” (*O burro em pé*, 1979), uma narrativa de difícil inserção em qualquer caracterização de gênero literário ou formas narrativas, pois sua composição não nos permite considerá-lo rigidamente como uma fábula, ou um conto, ou qualquer outra forma preestabelecida. Trata-se de uma história dividida em pequenas partes, cujos “títulos” antecipam o que será narrado em cada um desses fragmentos narrativos, ao mesmo tempo em que estabelecem a conexão entre uma parte e a seguinte. Esses “títulos”, se é que assim podemos chamá-los, trazem frases em caixa alta, seguidas de outras em itálico. Comparecem aí interjeições, provérbios, expressões que lembram o formato de histórias em quadrinhos, e ainda frases rápidas trocadas entre as personagens.

Diante de tanta diversidade, julgamos que a maneira mais apropriada de se analisar esse texto é enfrentar sua estrutura multifacetada, trazendo em conjunto os diferentes aspectos que o constituem para que não se perca a textura entrelaçada dessa constituição.

“Por cima de toda a folha” soa-nos como um relato que estamos ouvindo, não necessariamente lendo, o que já realça uma das particularidades que caracteriza esse texto: a oralidade. Dotado de um ritmo muito próprio, que nos faz lembrar em parte o tom de histórias infantis, a sensação é de estarmos saboreando as palavras de um contador de histórias, tal como Benjamin se refere no ensaio “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Em suas palavras, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIM, 1986, p. 198). O texto de

José Cardoso Pires parece ser herdeiro dessa tradição, o que se percebe desde suas passagens iniciais:

FOI NO TEMPO DAS GUERRAS: A ÁFRICA ERA UM
CORAÇÃO A ARDER NO OCEANO

Uma menina chamada Celeste

Saiu das labaredas

E voou pelos céus além.

Partiu essa menina, Celeste, dentro de um dragão de prata que voava por ventos e ares, e não ia só. Viajava na companhia da mãe e da avó, ambas de luto vestidas, enquanto lá em baixo o primo Amílcar, camionista de pesados, ficava a desafiar os negros de má-fome. Que eram mais que as mães, diga-se de passagem: negros a formigarem no capim, negros na pele do leão e na casca do imbondeiro, negros turras-terroristas, olho aceso e pé no vento, a alastrarem pelas cidades; negros aos estilhaços; farrapos de negros a apodrecerem nos mastros. Guerrilhas em suma.

E o primo Amílcar, no cume de uma montanha de balas, a espalhar fogo alegremente:

“Com putas e turras é sempre a aviar” (PIRES, 1979, p. 123).

O uso do verbo “ser” no pretérito perfeito na 3ª pessoa do singular, no excerto em caixa alta, favorece uma indeterminação temporal a que paulatinamente damos sentido ao sermos introduzidos em um cenário de guerra. Paralelamente, um continente inteiro converte-se metaforicamente em um órgão humano em chamas, enquanto a voz narrativa nos anuncia o nome da personagem que iremos seguir durante todo o relato: Celeste, criança que, tendo vivido parte de sua infância em Angola, retorna a Portugal, juntamente com a mãe viúva e a avó.

A sonoridade das primeiras linhas do texto é percebida pela seqüência de vocábulos que contêm a consoante “v”, simulando o voo da personagem, enquanto, nas imediatamente seguintes, a repetição do vocábulo “negros” contribui para construção de uma cadência sonora que condiz com o avançar dos nativos na selva, indiciando o alastramento dos revoltosos e dos conflitos gerados pelo desejo de independência. A construção de imagens características do universo infantil é percebida na visão da

África como um “coração”, lembrando-nos de seu formato nos mapas-múndi, e no avião como um “dragão de prata”.

A voz do narrador, por ser, por vezes, como que contaminada pelo ponto de vista da menina, transfigura, de modo singular, o contexto histórico da Guerra Colonial mobilizado na narrativa. No campo de refugiados onde Celeste e sua família passam a morar em Lisboa, habita também um grupo de meninos que, diferentemente da postura de Celeste, criam brincadeiras que simulam a guerra e em que comparece o menosprezo pelos negros.

Esse embate possibilita que retomemos a questão da identidade, esporadicamente referida no capítulo anterior. Eduardo Lourenço (2010), ao realizar, no decorrer de sua obra, uma discussão a respeito da identidade portuguesa, considera que houve a construção de uma identidade de cunho imaginário ou mitológico. Acreditando que a explicitação de determinados fatores possibilita que se compreenda melhor a conflituosa relação entre portugueses e angolanos, recorremos a uma breve recolha de alguns dos apontamentos do teórico.

Nesse sentido, é importante salientar que no momento supostamente glorioso da história portuguesa, conhecido como a Era das Navegações, a nação lusa voltou sua atenção ao exterior, ignorando muitos de seus problemas internos em prol da aventura ultramarina. O povo português incorporou o papel de conquistador de novas terras, o que o fez se sentir grande frente às outras nações, apostando numa imagem positiva de si mesmo. Essas questões são incorporadas paulatinamente no texto de forma bastante particular, conforme tentaremos mostrar a seguir:

MAS...
mão que espalha o fogo
queima-se com vento,
oh, castigo.

E foi o que aconteceu aos conquistadores do mato, traficantes e outros que tais quando, depois de muito esfolar, viram a vida deles andar para trás.

Tinham saído das berças da fome que já lá iam e, tocados pela necessidade, atravessaram o mar em demanda do igualmente esfomeado, que era preto e que, tanto quanto sonhavam, andava a pé descalço por cima de cascalhos de ouro e diamantes sem dar por isso. Depois, como as coisas não fossem tal e qual, não se desconcertavam e desataram a fabricar negócios de abater preto à paulada, peneirar e vender farinha de pau-santo, e assim, foram crescendo e engordando.

O pior é que de tanto bater, o pau abriu fáiça e pegou fogo ao mato – tinha que ser. Os traficantes, conquistadores e outros que tais levaram a mal. Ah, sim?, ameaçaram. Pois então fogo paga-se com fogo, e por dá cá aquela palha puseram-se a despejar tiros, empurrando para longe o incêndio – pensavam eles. Estiveram meses e anos, entretidos a espalhar lume quando numa volta do destino o vento começou a mudar. Aí, ao sentirem as chamas a virarem o dente, alto lá: deram sebo as botas, que se lixe, disseram, ardeu a tenda. Pegaram na saquinha dos diamantes e bateram a asa, rumo ao velho ninho, Portugal. (PIRES, p. 124-125, 1979)

A adversativa “mas” em caixa alta aponta para a ligação entre a ação anterior, o fato de Amílcar se ocupar em matar os angolanos nas guerrilhas, e as ações descritas posteriormente, o fato de que os portugueses, depois de terem descoberto, conquistado e explorado a colônia foram obrigados a desistir dela. Chama atenção a expressão “andar para trás”, já que, de certa maneira, ela indica a própria movimentação da narrativa, que recupera acontecimentos passados muito afastados temporalmente em relação ao presente do enunciado.

Nos parágrafos citados, os termos “traficantes” e “conquistadores do mato” indiciam formas de exploração dos territórios africanos, representadas, por exemplo, pelo tráfico de mão-de-obra escrava, que teve início no império quinhentista e estendeu-se até a abolição da escravatura. De maneira complementar, as expressões “farinha de pau santo” e “cascatas de ouro e diamantes” remetem aos gêneros essenciais e às reservas de pedras preciosas que teriam garantido a auto-suficiência da nação lusa, bem como o fortalecimento de sua economia, desde o período da primeira grande guerra (cf. ANTUNES, 1990, p. 36-37).

Ao focalizar, inicialmente, os traficantes e conquistadores do mato, em condição semelhante aos habitantes da colônia, o texto apresenta uma imagem nada positiva de Portugal e que será intensificada pela atuação predatória empreendida. Por outro lado, o provérbio transcrito em itálico “Mão que espalha o fogo, queima-se com vento” surge como antecipação de uma situação que se reverterá, pois o caçador passará a ser caçado. A faísca proveniente do instrumento utilizado para sujeitar os nativos indica os primeiros atritos entre colonizador e colonizado, enquanto a mudança de direção do vento sugere a gradativa vitória dos habitantes da colônia nos ataques, o que obriga o retorno dos portugueses à metrópole.

Embora a perda da colônia africana não chegue, segundo Lourenço, a alterar a imagem que os portugueses fazem de si mesmos, resquícios dessa perda e a tentativa de se preservar intervenções utilizadas se fazem presentes e aparecem metamorfoseadas em “Por cima do toda a folha”, de acordo com a nossa perspectiva de visão, na atuação dos meninos gêmeos, Romeira Um e Romeira Dois, e pelo Ruivo de Mau Pêlo:

OPERAÇÃO “MABECO – I”

*Metralhadoras: tátátátá...
Estrelas de pólvora: BANG! BANG!
Bazucadas e silvos de faca.*

De manhã, de manhãzinha, girassol abre a folhinha, a Celeste acordou numa alvorada em pé de guerra. Deixou a boneca no vale dos lençóis e subiu à janela para espreitar. Na rua três garotos armados avançaram de porta em porta, cosidos com as paredes. Pelos gritos e pelas cautelas percebeu que iam atrás dum inimigo sem bandeira. (PIRES, 1979, p. 134)

Por essas e por outras, o destacamento fez alto junto dum enorme caixote que havia à entrada da mata. Tinha escrito PORÃO em letras de todo o tamanho e estava fechado a sete cadeados, sete. (p. 135)

OPERAÇÃO “MABECO – II”

*“Mãos ao ar”
grita estupidamente o Ruivo
para dentro do caixote.*

Mas o Romeira Um (posição de combate)
Manda-o calar: “Ês parvo, pá?”

“Sei de uma coisa”, repetiu o Ruivo. “Esse caixote está cheio de pretos”. (PIRES, 1979, p. 136)

“Todos turras. O meu pai é que ajudou a apanhá-los quando eles andavam a matar soldados e por isso o senhor Jacinto mandou fazer esse caixote que era para eles ficarem bem presos. Então o senhor Jacinto e o meu pai meteram lá dentro muitas aranhas desse tamanho e os pretos começaram aos pulos, patrão, patrão, esculpa patrão, preto não torna mais”. (p. 137)

Na passagem, os vocábulos “Operação Mabeco-I” e “Operação Mabeco-II” recuperam termos de guerra, sendo ilustrativos das encenações promovidas pelos garotos. Em contraste com a agressividade provinda dos sons das onomatopéias “tátátátá” e “BANG! BANG!”, o diminutivo produtor da rima na sentença que inicia o primeiro parágrafo é indicativo da focalização do mundo de Celeste a ser abalado pelas atitudes do grupo de meninos. Paralelamente, a citação da “alvorada em pé de guerra” contrasta com a serenidade provinda das frases que parecem mesclar a voz do narrador a de Celeste, como “de manhã de manhãzinha, girassol abre a folhinha”, versinhos que ainda pontuam que a quietude do ambiente português durante a guerra era apenas aparente.

No segundo trecho, o encontro do caixote fechado estimula a imaginação dos garotos que passam a fantasiar sobre seu conteúdo. O discurso de Ruivo sugere a presença de prisioneiros de Angola dentro da caixa trancada a sete chaves, ao mesmo tempo em que remete ao passado da guerra na referência a seu pai, colono que morara em Angola. Imaginando que havia aranhas naquele recipiente, Ruivo passa a repetir o que ele crê que os nativos africanos responderiam, reproduzindo, assim, uma visão estereotipada dos colonizados como ignorantes, imitando o uso da língua portuguesa fora do padrão normativo, o que, na perspectiva do menino, constitui-se algo negativo.

Na reprodução das supostas falas dos angolanos, Ruivo ainda os mostra como sujeitos destinados a uma eterna condição de subalternidade diante do “patrão” português.

Vê-se pelas passagens destacadas como a realidade da guerra é transfigurada, por vezes, por discursos de tom fantasioso. O fato de esses discursos aparecerem na narrativa como provindo das crianças não só ressalta o caráter cruel da banalização da realidade bélica, mas também promove a reflexão sobre a veracidade deles, visto que, transmutados em brincadeiras de crianças, simulações e encenações, mostram o próprio processo de falseamento, não apenas da construção da identidade portuguesa, como ligada à manutenção de seus territórios, como também de toda uma visão do outro, ou seja, do africano.

Ao colocar falas preconceituosas como provindas da boca de crianças, o narrador ainda põem-nos frente a frente a uma ironia perversa que entrelaça a inocência de Celeste com a imagem do conflito bélico que Ruivo passa a reproduzir. De certa forma, o menino apresenta-se como porta-voz de uma visão racista reproduzida também pelos adultos.

Nesse sentido, lembramos que, segundo Charles e Marques de Sá (2011, p. 2), no imaginário europeu, a África, durante o processo de sua descoberta, fora um continente rodeado de mistérios, visto que as informações sobre ele eram fragmentárias e parciais, o que possibilitava a existência da tradução desse continente como um espaço mitificado. Segundo os mesmos estudiosos, essa falta de informação inicial fez com que se construísse uma “identidade tenebrosa” do continente africano, pautada na crença da existência de homens-macaco, mulheres pássaros e ogros canibais, no continente desconhecido (CHARLES e SÁ, 2011, p. 2).

Essa “identidade tenebrosa” é recuperada, no texto de Cardoso Pires, por outras falas de Ruivo, que, por exemplo, afirma saber que “as orelhas dos turras são boas para

matar leões, pois tem matacanhas e os leões não sabem [...] [e os leões] vão morrer cheios de bichos para muito longe das pessoas” (PIRES, 1979, p. 161). Esse tipo de afirmação constitui-se como uma das mentiras, lendas, invenções, contadas pelo menino, narrativas que perpetuam uma visão não apenas de cunho imaginário, mas também de um viés altamente pejorativo sobre os nativos de Angola.

Para além da crença de que as orelhas dos negros eram envenenadas, acrescenta-se que o termo “turras” constitui-se como a abreviação do termo “terroristas”, modo como os nativos de Angola eram chamados pela imprensa favorável ao governo salazarista, a partir dos primeiros conflitos em prol da independência (cf. MEDINA, 2005, p. 95).

A fala de Ruivo reafirma-se como característica de um discurso preconceituoso de raízes remotas, que é reavivado pela situação traumática da guerra. Por apresentar os discursos do menino dessa maneira, a narrativa possibilita com que aqueles que se tecem a respeito das identidades dos países em conflitos sejam interpretados como feitos de uma matéria também digna de suspeita.

A esfera que remete à imagem fantasiosa que Ruivo tem dos conflitos entre Portugal e Angola faz-se presente no texto em outros momentos da narrativa, como, por exemplo, naquele em que uma personagem da própria imaginação do menino é descrita pela voz do narrador:

ENCONTRO NA SELVA

*Batendo a floresta,
o lendário capitão Raio
aparece onde não é esperado*

Vinha enorme, G-3 ao alto, dedo no gatilho. Avançava em passos de orangotango como é próprio dum comando a marchar, cada passo um golpe de sombra, cada passo um vulto a crescer sobre o puto de mau pêlo que estava sentado no chão apardalado. Cobriu-o

com sua presença e o seu cheiro que era de pólvora azeda. (PIRES, 1979, p. 140)

“Fala, pá”, disse o comandante Raio. “Um português nunca tem medo”. Tornou a fazer um balão de pastilha elástica. Disparou: PUM!

Tinha-se encostado ao caixote dos sete cadeados com todo o à-vontade de quem manda parar a guerra quando lhe dá na gana para fumar o seu cigarrinho ou para mastigar pastilhas piratas, soltando balões em conversa de banda desenhada. (p. 142)

O REGRESSO DO CAPITÃO INTOCÁVEL

*Penetrando na floresta,
O bando se reúne numa clareira*

Segue a estória, segue a estória, e aqui muita atenção porque volta a aparecer o capitão Raio, constelado de medalhas e de cicatrizes.

Segue a estória: depois de terem deixado o areal coberto de corpos destroçados os Vingadores tornaram a subir às dunas, salpicadas de dentes, cardos secos, e internaram-se na mata.

Segue a estória: fizeram alto em certa e determinada clareira onde costumavam juntar-se para as batalhas. Por acaso chegava até ali um fio de música que vinha do Bar Quibala e quando o vento soprava a jeito ouviam-se mesmo as conversas dos jogadores que lá paravam e ainda bem que se ouviam porque nas barbas do cidadão é que se arma a melhor espionagem, e, por conseguinte todos ao trabalho, ordenou Romeira Um, e segue a estória. (PIRES, 159-160)

A descrição do capitão Raio centra-se na demonstração de seu aspecto gigantesco diante da criança. A repetição da expressão a “cada passo” indicia a perspectiva de Ruivo que imagina o soldado ainda maior na medida em que pensa que ele se aproxima. Se a menção à arma G-3 e ao cheiro de pólvora contribuem primeiramente para a construção da imagem do capitão como um guerreiro poderoso, sua caracterização será paulatinamente revista em um movimento que sugere seu rebaixamento. Nesse sentido, a alusão ao odor ruim de Raio contribui para a construção de uma imagem negativa do militar, imagem que não só reforça sua crueldade, mas também o torna ridículo aos olhos do leitor, potencializando o viés irônico do trecho.

No diálogo imaginário que o capitão trava com o rapaz, chama atenção o uso da onomatopéia que reproduz não apenas o barulho produzido pelo estouro da bola de

goma de mascar, mas também mimetiza os sons das armas utilizadas pelos guerrilheiros. O ato de o comandante Raio apoiar-se na caixa, aliado à frase repetida pela personagem, “Um português nunca tem medo”, mostra o próprio posicionamento de Portugal frente às colônias, pois, mesmo muitos anos após a exploração daqueles territórios ser condenada pela opinião pública internacional, Salazar e, posteriormente, Marcelo Caetano, insistiram no domínio dos espaços da África, aproveitando-se deles para o fortalecimento da economia de Portugal.

Por outro lado, a aproximação entre a bola de goma de mascar e os balões de banda desenhada evidencia o aproveitamento que o texto de José Cardoso Pires faz de outro tipo de linguagem que resgata o mundo da criança: a linguagem das histórias em quadrinhos. Para além da menção ao vocábulo “banda desenhada”, a ligação entre o texto e as histórias em quadrinhos é perceptível na própria estruturação da narrativa, visto que, semelhante a elas, a escrita cardosiana também contém termos que imitam diferentes sons (as onomatopéias), principalmente nas frases destacadas pelo uso de maiúsculas, além de apelar para a potencialidade visual da linguagem.

Nesse sentido, se os fragmentos narrativos que constituem “Por cima de toda a folha” podem ser vistos como enquadrados pelas expressões que os antecipam, as frases em *itálico* se assemelham a uma espécie de resumo feito pelo narrador a respeito do que ele irá discorrer em cada parte de seu texto.

Essa voz, parece estar “fora”, pois destacada dela pelo uso das diferentes fontes (maiúscula, minúscula em *itálico*) da narrativa propriamente dita, lembra-nos a atuação da voz dos narradores de histórias em quadrinhos, visto que eles têm seu poder de narração limitado às legendas acima dos quadros que ilustram imagens visuais. Se nos quadrinhos a percepção da história é feita por meio da apreensão visual das figuras em conjunto com a leitura do texto verbal, no texto de Cardoso Pires, a ausência de imagens

visuais é compensada pelo modo com que o narrador se dirige ao leitor, como se estivesse nos contando uma conversa ao pé do ouvido, o que é perceptível, nos trechos destacados anteriormente, pela repetição da frase “segue a estória”, sentença que lembra tanto a história que a própria voz narrativa nos conta, como também os enredos arquitetados pelas personagens infantis que se vêm como protagonistas heróicos de suas próprias aventuras inventadas.

Quando o narrador nos faz notar um fio de música e refere-se às conversas dos jogadores que estavam conversando no Bar Quibala, local em que alguns portugueses, também retornados de Angola, passam parte do tempo bebendo, jogando cartas e traficando “restos de África”, e declara que os meninos brincavam de espionagem, acaba por afirmar indiretamente que a matéria de suas brincadeiras poderia provir do que eles ouvem daqueles homens, que vivem da exploração do tráfico de mercadorias da colônia.

No texto de José Cardoso Pires, da mesma forma com que Ruivo brinca com a figura do Capitão Raio, Celeste tenta estabelecer uma conversa com o corvo Vicente, personagem de uma lenda emblemática de Lisboa:

NO DIA SEGUINTE,
À HORA DO CORVO

*Celeste e Làlinha
decidem explorar as redondezas*

Já na cinza do entardecer apareceu-lhe um corvo vicente a saltitar no caminho [...].

Celeste, claro, avançou; o Vicente, muito senhor, limitou-se a apressar os saltinhos e a ficar fora de alcance [...] E serapico, pico, pico, a Celeste despejou uma lengalenga [...] convencida de que o irritava [...] Serapico, pico, pico, quem te deu tamanho bico foi o pai do mafarrico mais a velha do penico que partiu o abanico nas orelhas do burrico [...].

Parecia um jogo (uma estupidez, diria o corvo). A garota, serapico, tal e tal, o Vicente que chatice. Mais serapico, mais pulinhos, e o que é certo é que já não era o cheiro das mimosas que puxava a Celeste para o segredo da mata, era o corvo, esse sabido.

Quando deu por ela tinha chegado a um barraco onde havia três jogadores à volta dum baralho e dum caixote de cervejas. Era ali que morava o passarão. (PIRES, 1979, p. 127-128)

Segundo a lenda de S. Vicente (cf. GREGORIUS, 1957, p. 7, 9, 10), dois corvos acompanharam o martírio do santo em diferentes momentos: primeiro, saíram em sua defesa quando era exposto às feras a mando do prefeito de Saragoça, Daciano. Depois, acompanharam o mártir, ao se posicionarem um à frente e outro atrás da embarcação que o levou de Valência, onde seu corpo estava enterrado, até Lisboa, onde permanece até hoje.

Acrescente-se que em uma das versões da lenda, um nobre eclesiástico, chamado Fernando, teria ouvido D. Afonso Henriques dizer que o corpo de S. Vicente se encontrava perto da cidade de Lisboa. Tendo fracassado em sua primeira busca, o religioso teve uma aparição em sonhos que o convidava a dirigir-se novamente ao local e trazer o corpo do mártir para a capital portuguesa (cf. GREGORIUS, 1957, p. 11-12).

Na narrativa “Por cima de toda a folha”, o corvo surge diante de Celeste quando ela caminhava distante do campo de refugiados onde passou a morar. A ave, a quem foi incorporado o nome do santo devido à associação com a lenda, nega-se a estabelecer comunicação com a menina, demonstrando uma atitude um tanto quanto arrogante. Esse tipo de postura, aliada à seriedade e altivez do animal que permanece “muito senhor” de si mesmo, parece ser uma estratégia do corvo, que desvia Celeste de seu percurso original, conduzindo-a ao Bar Quibala, sua morada.

Diferentemente, portanto, dos corvos da lenda que protegem o corpo do santo, o corvo do texto de Cardoso Pires leva Celeste para um lugar inapropriado, permitindo-nos detectar aí o recurso da paródia, pois a lenda é retomada com o intuito de ser questionada. O corvo é destituído da aura que lhe é conferida pela lenda, sendo realçado

o seu caráter matreiro, malandro, ladino, o que não deixa de ser uma chamada do narrador para o tipo de discurso petrificado que é a lenda.

Esse aspecto evidencia-se ainda mais ao nos depararmos com o trecho: “Os outros jogadores fitaram a pequena criatura **como se ela tivesse aparecido ali por obra e graça do entardecer**, trazida no vôo duma folha ou a cavalo na pena de um corvo” (PIRES, 1979, p. 129) [grifos nossos]. A imagem aqui trazida, além de produzir esse efeito, tal como a lenda, de algo que surge do nada, algo criado e perpetuado, haja vista o tom irônico embutido na passagem em negrito chama-nos atenção pela forma fantasiosa como a garota aparece em termos da linguagem aí configurada, pois “a cavalo na pena de um corvo” nos remete ao universo das histórias infantis, propiciando até que visualizemos desenhos possíveis que comparecem nesse tipo de história. Mais uma estratégia, portanto, empreendida pelo autor português, que embute em sua narrativa, como temos assinalado nesse capítulo, de diferentes formas discursivas com propósitos definidos.

Ainda, aqui, o “voo duma folha” tanto nos conduz ao título do texto “Por cima de toda a folha” como nos faz pensar no próprio ato da escrita, numa alusão à folha de papel de que o escritor se serve para seus textos. Será a página escrita o veículo utilizado para expressar o incômodo causado pela perpetuação do mito incutido na lenda, mito que coloca Lisboa, assim como Portugal como um ambiente escolhido para receber não só o corpo do santo, como também as bem-aventuranças destinadas a toda uma nação. Uma dessas bem-aventuranças seria a que permitiria que o povo português se visse não apenas como um país entre outros, mas como uma nação destinada a colonizar o africano, fazendo com que aquele território e a pátria portuguesa se tornassem um só.

Essa imagem de país predestinado apresenta-se na descrição do modo como Celeste vê Lisboa em uma de suas andanças pela cidade, chamando-nos atenção a maneira com que o narrador, por via do olhar da criança, descreve o espaço urbano:

Neste andar a mata foi-se fechando sobre elas e o chão tornou-se macio, coberto de folhas. Começaram a aparecer tendas de acampamento e outras moradas de refugiados de última hora, barracos, roulottes aciganadas, gaiolas a três pancadas. E para lá da folhagem, o mar. Ouvia-se o mar, admirou-se a pequenina Celeste”
(Pergunta: estavam numa ilha?) (p. 127)

[Celeste] Voltou-se e qual não foi o seu espanto viu levantar-se, por cima da rocha do arvoredor, a cidade capital dos impérios num esplendor de nuvens sangrentas. Parecia uma coroa suspensa sobre a noite, terra e oceanos. (p. 133)

No dia seguinte [...] soube ainda melhor que falava de ilha nenhuma; que havia simplesmente uma mata, mimosas, verde cheiro, e que essa mata ficava entre o mar e a estrada para capital da pátria, Lisboa [...] Para ela (e para Lâlinha) havia de ser sempre a Ilha. Era a Ilha, pronto. Era a ilha, era a Ilha e era a Ilha. (p. 134)

Para nós, a focalização da mata, mesmo que mesclada à imaginação da criança, colabora, no parágrafo citado, para a interpretação do espaço como indicativo de um período de transição da vida da menina que teria que reaprender a viver na capital portuguesa, sendo o verde, desse modo, ilustrativo do cenário do espaço angolano, e a cidade, indicativa do espaço supostamente civilizado da capital. A caracterização do chão como macio e coberto de folhas retoma o título da narrativa, marcando a caminhada de Celeste e de Lâlinha como uma tentativa de explorar o novo ambiente em que passam a viver.

Nesse sentido, a comparação da capital a uma ilha, colocada lado a lado com a aproximação de Lisboa a uma coroa suspensa, refere-se à interrupção das conquistas portuguesas, tanto no processo de expansão marítima, movimento promotor da idéia de império, quanto na perda das colônias remanescentes no século XX. A idéia de nação imperial é trazida ao texto, portanto, para melhor ser questionada, visto que o

isolamento da nação portuguesa acaba por ser reafirmado pela menina, que ignora o que lhe é dito sobre Lisboa e a entende como ilha.

O questionamento da perpetuação de uma imagem de Lisboa como metonímia de Portugal, bem como da metrópole lusa como um país a que a colônia pertencia por dever, desdobra-se nas impressões de outras personagens sobre os produtos providos de Angola, personagens que serão tratadas de modo singular pelo narrador:

A mãe-viúva chegou com sua comitiva a uma sala de jantar onde havia uma rede a sossega pendurada no tecto e, sentada nela, a tal matrona respeitável apoiada no dente de elefante. Vestia igualmente de negro, mas não por luto: apenas por promessa à Senhora do Ó, padroeira de toda a mãe que quer filhos e não os tem.

“Dona Natividade, mais uma chavenazinha de chá?”

Dona Natividade (Natividade era o nome da respeitável) estava cercada de retorcidos de pau santo e de almofadinhas bordadas a missanga em mosaico de paciência. (PIRES, 1979, p. 144)

“Nesse tempo,” continuou a Dona da casa, “no tempo da nossa fazenda, ai, ai, o meu Soares não dispensava o dendém. Ainda hoje fala nisso, coitadinho” [...] “Sei muito bem”, concordou a mãe sem filhos, com o olhar pendurado na pequenita [Celeste]. “Dona Lídia...”

“E aquele melaço que a gente lá comia?”

“O próprio café, Dona Natividade. Há lá café que se compare ao angolano”.

“O mel, Dona Lídia. Só aquela cor lourinha, Dona Lídia”.

“As tâmaras. Tão amarelas, tão docinhas.”

Pegavam nas chávenas, de dedo espetado, e bebiam fazendo boquinhas em cu de pomba, cada golo sua sentença. Estavam sobrevoadas por palavras: Mel, Malanje, Dendém, Criados. (p. 145)

A avaliação irônica do narrador em relação à personagem chamada D. Natividade, avaliação que se deixa ver pela qualificação da senhora como “respeitável”, bem como pela escolha de seu nome, casa-se com uma avaliação indireta ao próprio discurso da senhora. Se, o nome “Natividade” não condiz com sua condição estéril, visto que é também um termo que alude ao nascimento, especialmente ao de Cristo e dos santos, percebemos, pelo trecho destacado, que Natividade tece discursos inférteis,

discursos que perpetuam imagens clichês acerca do país africano, imagens que ligam as colônias a um paraíso supostamente existente apenas para satisfazer as necessidades da metrópole.

A referência aos substantivos “Mel”, “Malanje”, “Dendém” e “Criados” fortalece a reprodução dessa imagem por Natividade e Lídia, com a ressalva que os africanos são apenas retratados na posição de servos que deveriam atender às vontades dos patrões europeus, enquanto a lembrança saudosa das personagens femininas é cortada pela voz narrativa, que as avalia pejorativamente a partir do modo como alude ao fato de tomarem o café, “com dedo espetado” e “fazendo boquinhas em cu de pomba”, descrição que, além de denunciar o falso refinamento das mulheres, coloca a inadequação de suas observações.

O caráter de fantasia, isto é, de falsidade dos discursos das personagens femininas pode ser comparado ao caráter imaginativo das falas do Capitão Raio, equiparação possível pelo fato de o narrador tanto qualificar, em outro momento, a sentença proferida por uma delas, como um “suspiro que ficou escrito no ar” (PIRES, 1979, p. 147), como, em outro, caracterizar o brado de Raio como “uma palavra que fica no ar, numa nuvem de pólvora” (PIRES, 1979, p. 142). Novamente aqui, então, a forma como tais falas são qualificadas nos permite que as aproximemos daquelas que aparecem em balões (nuvens) em que são escritos (no ar) as falas das personagens de histórias em quadrinhos.

Além disso, a palavra do capitão que fica em suspenso refere-se à própria nacionalidade dos colonizadores, visto que, depois de bradar pelos portugueses, cala-se. Novamente, tem-se o indício de um questionamento de uma identidade que, no texto de Cardoso Pires, parece ser criada a partir de premissas falsas, como aquela que coloca os representantes da metrópole em uma posição de superioridade em relação aos da

colônia. Tanto os discursos das mulheres quanto os do Capitão Raio, portanto, têm caráter irrealista, situando-se longe da esfera de compreensão das realidades de Portugal e de Angola, pois, a metrópole e a colônia seguem transmutadas pela interpretação acrítica dessas personagens.

Em “Por cima de toda a folha”, o caráter falso de outras falas aparecem no momento em que fregueses do Bar Quibala e as senhoras anteriormente aludidas travam diálogos com Celeste:

A GARRA CINZENTA ATACA
*O Vicente carvoeiro desaparece
E deixa Celeste à porta do bar,
Com a Lãlinha na mão.*

Cartas baralhadas, partidas e dadas. Enquanto estudava o jogo que lhe veio parar às mãos, o Charuto continuou a falar para a Celeste Formiguinha: “É o que eu digo. Tenho muita pena...palavra que tenho muita pena...muita muita pena...Mas isso aí que trazes não pode ser tua filha”.

(Celeste apertou a boneca contra o peito). (PIRES, 1979, p. 129, 131)

“E tu queres levar a boneca quando fores à escola?”, tornou a Dona da casa.

Celeste fez que sim muitas vezes.

“E se lá não houver pretinhas já pensaste? Sabes que aqui não é como Angola, há poucos pretinhos.”

“É verdade!” Lembrou então a mãe sem filhos. “Dantes havia tantas bonecas de cor e de repente deixaram de usar. Porque seria?”

Mas nesse momento entrou um besouro na sala e a Dona da casa bateu as palmas encantada:

“É carta, é carta. Alguém nesta casa vai ter uma novidade”. (PIRES, 1979, p. 149)

A fala preconceituosa de Charuto, no primeiro trecho destacado, ou ainda das senhoras anteriormente aludidas, no segundo, são dirigidas principalmente a um brinquedo de Celeste: a boneca Lãlinha, que, por sua cor, lembra a imagem dos nativos do país africano. A forma como Lãlinha é vista pela menina, como uma “negrinha toda ternura” (PIRES, 1979, p. 126) destoa fatalmente da maneira como é avaliada pelos

outros. Chamada frequentemente de “aquilo” por D. Natividade, ela ainda será destruída por Ruivo e costurada novamente pela avó de Celeste, personagem que não compartilha das visões das madames, nem dos meninos, nem dos frequentadores do Bar Quibala sobre o brinquedo.

O modo como algumas dessas personagens se dirigem à Celeste, mostrando pesar ou dúvida em relação à adequação da boneca, comparece, nos dois momentos anteriormente citados, próximos a vocábulos que podem ser ligados ao carteadado. Paralelamente, enquanto a carta a que o narrador se refere, ao falar dos traficantes, remete ao jogo, a outra parece retomar também a uma espécie de superstição que interrompe a conversa das mulheres. Por aparecer nas duas passagens, o termo “carta” permite-nos associar os discursos das personagens àquele jogo, no qual, é comum o uso do blefe.

Sob outra perspectiva que, no entanto, não anula nossa interpretação, a referência às cartas lembra-nos o próprio título do livro em que a narrativa se insere, já que “burro em pé” é o nome dado a dois tipos de jogos: um que consiste na construção de castelos de cartas que podem se desmanchar no ar e outro em que se pode jogar com vários parceiros, sendo possível inclusive a realização de apostas.

Pensando nos textos de Cardoso Pires presentes no livro *O burro em pé* (1979), arriscamos dizer que eles se fazem como uma espécie de jogo a sério, ou seja, as narrativas que aí se inserem quebram a expectativa habitual ao se ler histórias infantis, pois deparamos com histórias que fazem refletir, que desafiam a noção de inocência das personagens infantis, exigindo do leitor um posicionamento crítico, mesmo que este seja, em parte, conduzido pelo narrador.

Os discursos das personagens adultas de “Por cima de toda folha” ainda podem ser entendidos como formas de se esconder as verdadeiras razões dos julgamentos que

as personagens fazem da relação que Celeste trava com seu brinquedo. Em outras palavras, Natividade e Charuto dissimulam seus preconceitos, ao mesmo tempo em que confundem a menina com suas normas inventadas que se pautam, por exemplo, no julgamento da relação de Celeste e Lâlinha.

Se a maioria das personagens adultas, conforme mostramos até aqui, veicula mensagens preconceituosas em relação aos africanos, Johnny Sete Mares, um vendedor ambulante que aparece no final de “Por cima de toda a folha”, é-nos apresentado de maneira diferente:

Muito bem. A furgoneta parava, o nosso marchante punha o pé na terra e, livro nesta mão, revista na outra, armava a tenda em duas penadas. (PIRES, 1979, p. 170).

O Johnny ambulante [...] abriu o parágrafo declarando que se encontrava em nossa pátria por muita infelicidade dele, uma vez que tinha sido marinheiro e conhecia a costa da América desde o tufão ao iceberg. Se a santa velhinha o não tivesse chamado à hora da morte nunca teria encalhado na terra que o viu nascer. Ou ele não se chamasse Johnny, garantiu. (p. 171)

A partir desta bebida o Johnny português amandou-se todo para a frente num discurso que era ainda mais errante do que todos os icebergs que tinha conhecido e as leituras que andava a distribuir. “Quantas brancas”, perguntava ele às consciências que o ouviam, “quantas brancas, é um exemplo, vê a gente casadas com pretos? Raríssimas. Nenhumas. É um erro, caraças. Um erro porque assim nunca mais se produz a raça universal” (p. 173)

A voz narrativa, utilizando-se novamente de termos próprios de conversas informais, haja vista a expressão “muito bem”, apresenta-nos mais essa personagem, avaliando-a. A perspectiva de Sete Mares, de certo modo, desestabiliza a afirmação de uma identidade pautada na taxação do africano. No entanto, pelo fato de a personagem se manifestar contrariamente à situação precária em que vivem os nativos das ex-colônias portuguesas apenas quando se encontrava bêbado, faz-nos pensar se ele apenas teria coragem de realizar essas observações nessa condição.

Sob outra perspectiva ainda, o sobrenome Sete Mares faz referência à expressão que teria como uma de suas fontes uma das narrativas do livro *As mil e uma noites*. Nessa narrativa, o marinheiro Simbad viaja pelos sete mares (Mar Adriático, Mar Asiático, Mar Cáspio, Mar Mediterrâneo, Mar Negro, Golfo Pérsico, Mar Vermelho) para vender suas mercadorias, o que nos faz lembrar que Johnny, de certa forma, encena um olhar de “fora”, julgando a realidade do país luso de maneira diferente.

Ao evocar um dos heróis da narrativa *As mil e uma noites*, a personagem de José Cardoso Pires faz com que reflitamos a respeito do próprio formato de seu texto. Como a famosa coletânea, que se faz de histórias que vão se puxando umas as outras, pela voz da narradora Sheherazade, “Por cima de toda a folha” faz-se do intercalar de histórias, da menina Celeste e de sua boneca, dos meninos e do Capitão Raio, e de um país que se ressentiria do fato de ter que abrir mão de suas colônias. Ao mesmo tempo, a cada uma das personagens cabe o papel de “contadoras de histórias”, visto que elas mesmas se entretêm com suas mentiras, causos, crenças e lendas.

Ao final de “Por cima de toda a folha”, Johnny encontra Lâlinha e, por medo de devolvê-la e não ser compreendido, decide jogá-la no rio Tejo performatizando, com sua ação, não só a falta de aceitação de que a boneca é vítima, mas também sugerindo o retorno dela ao seu país de origem. Agora, então, é Lâlinha que realiza um movimento de migração a sua terra natal, conotando a tentativa da ex-colônia de Angola de encontrar sua própria identidade.

3. DESTRONANDO VELHOS REIS OU A FARSA DO LÍDER POLÍTICO IDEAL

A partir das escolhas textuais que levamos a efeito para esta tese de doutorado, passamos agora a análise de mais um texto, que consideramos exemplar para observação da heterogeneidade da obra de Cardoso Pires. O texto sob análise neste capítulo constitui-se de maneira também inusitada do ponto de vista da forma. A maneira como o texto “Dinossauro Excelentíssimo” é construído suscita alguns questionamentos: seria uma fábula? Ou melhor: uma fábula subvertida? Sem dúvida, é uma narrativa de difícil classificação, que pode ser relacionada à forma narrativa conhecida como fábula se pensarmos, inicialmente, em seu viés alegórico. De fato, desde sua primeira publicação, em 1972, “Dinossauro Excelentíssimo” despertou atenção devido à possibilidade de uma leitura alegórica que liga o protagonista da narrativa, o imperador do Reino dos Mexilhões, à figura daquele que foi o líder político português durante o Estado Novo, António de Oliveira Salazar. Acrescente-se a esse aspecto, as relações possíveis entre as camadas sociais transfiguradas no texto literário, representadas, por exemplo, pelos dê-erres e mexilhões, e a sociedade portuguesa da época da ditadura.

No ano de 1979, já depois da Revolução dos Cravos, Cardoso Pires republica o texto, com algumas modificações, na coletânea intitulada *O burro em pé*. Essa nova versão não mais apresenta a divisão em cinco partes que incluía uma introdução, uma parte primeira, intitulada “O homem que veio do nada”, uma parte segunda, denominada “O reino”, uma terceira, chamada “As palavras”, e um epílogo.

Optamos, neste trabalho, pela versão de 1979, que traz anexa uma espécie de posfácio do autor em que, entre outros pontos, ele se refere de forma metafórica à

repercussão que o texto teve em Portugal em 1972. Segundo suas palavras, “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.” (PIRES, 1979, p. 119). Já em um depoimento publicado em 1999, Cardoso Pires explicita que Cazal Ribeiro, deputado ultrafascista, em discussão com Miller Guerra, da ala “liberal”, utilizou, como exemplo da inexistência da censura em Portugal, a livre circulação do texto produzido pelo escritor. Após essa afirmação, o livro não pode mais ser proibido sob pena de invalidar o argumento do governo (cf. PIRES, apud AZEVEDO, 1999, p. 106-107).

A transfiguração de aspectos da vida política de Portugal é feita de maneira bastante singular em “Dinossauro Excelentíssimo”: por meio da eleição de um personagem protagonista de origem humilde, a narrativa possibilita a aproximação não só com o que se conhece a respeito da vida de Salazar, como também suscita a recuperação de um modelo mítico de líder político que seu governo propagava.

Especialmente por meio de seus discursos, Salazar contribuiu para a construção de uma imagem do país, e dele próprio, bem distante do real, pois, como argumenta Gil (1995, p. 23), esses discursos propagavam a idéia de salvação, “do destino e da grandeza da Nação”, retomando as grandes sagas mitológicas: vulnerabilidade e desordem, caos e morte, momento de viragem e renascimento. Salazar assume, no imaginário português, o papel de um indivíduo com o destino de governar a nação rumo a uma era de abundância.

A interpretação de líderes políticos como heróis predestinados acompanha a história portuguesa desde a fundação de Portugal, pois conta-se, por exemplo, que, prestes a batalhar contra os reis mouros, D. Afonso Henriques adormece sobre a Bíblia e

tem um sonho em que se anuncia sua vitória (cf. CASTRO, 1602, apud VALENSI, 1994, p. 142). No sonho, o próprio Cristo confirma o triunfo de D. Afonso Henriques no conflito, o que fortalece a ideia de que a vitória lusa era vontade divina, sendo o povo português assim considerado como povo eleito de Deus.

Essa conquista alcançada na Batalha de Ourique propiciou o surgimento de lendas em torno das quais a identidade portuguesa foi se construindo. Como observa Lourenço (2010), a identidade portuguesa é forjada a partir da interpretação de parte da historiografia lusa, que, ao longo de anos, ajudou a construir imagens e contra-imagens de natureza altamente eufórica ou intensamente negativa. Miguel Real (2008, p. 74), ao analisar a trajetória teórica de Eduardo Lourenço, esclarece que o crítico acredita que os portugueses, em relação à sua própria identidade, situam-se num espaço conflitante, de tensão, entre o que eles verdadeiramente são e como se imaginam. Real acrescenta ainda que os portugueses seriam, na visão de Lourenço, habitantes de um pequeno país, “de recursos limitados, com baixa qualidade de vida, de forte ruralismo tradicional, com indústria incipiente, com uma frágil organização financeira nacional, de hábitos passadistas, com tecnologia nacional ínfima” (contra-imagem), mas que se veriam como herdeiros “do mito do Descobrimento, da aventura da Expansão Ultramarina, do sonho do Quinto Império, do desejo do progresso antevisto na Europa iluminista e positivista e da quimera de um Estado Imperial uno, ou, ainda, de seu contraponto comunista, de Estado solidário e igualitário de trabalhadores salvadores do mundo” (imagem).

O choque entre as imagens e contra-imagens do povo português surge com mais força nos períodos mais traumáticos vividos pelo país e acabam, por vezes, por apresentar Portugal como uma nação que teria como missão passar por diversos sofrimentos até chegar à redenção. Dessa maneira, o desaparecimento do corpo do jovem rei D. Sebastião após a batalha de Alcácer-Quibir, acontecimento traumático por

excelência, ajudou a forjar um dos principais mitos que se construiu em torno do ser português: o de que o rei voltaria para libertar o povo português do jugo espanhol e restabelecer a grandeza do reino.

É consenso entre os estudiosos que Salazar se utilizou dessa crença no retorno do rei salvador, a fim de justificar sua forma de governar. Sua atuação deveria ser entendida como um marco a partir do qual Portugal recuperaria seu caminho rumo a uma Idade de Ouro, que, na verdade, nunca existiu, enquanto ele próprio figuraria como um líder messiânico capaz de trazer a ordem e a paz para Portugal, visto que ele, sim, entenderia a “verdadeira” essência do ser português.

A aproximação de Salazar com a figura do messias, seja ele um personagem da história portuguesa ou o personagem bíblico, adquire diferentes configurações em “Dinossauro Excelentíssimo”, e é construída pelo entrelaçamento que se tece, já a partir da infância, entre a vida daquele que viria a ser o futuro imperador do Reino dos Mexilhões e a de Jesus:

Por estas e por outras, os pais do mocinho venderam o burro e o quintal e com o dinheiro apurado levaram-no a uma universidade que ficava no alto de uma montanha,

ENTRE NUVENS.

Sofreram muito, pobres deles, antes que se aventurassem à viagem. [...]. Levados pela inveja e pela intriga, os da aldeia puseram-se a insultar os pais sacrificados que, afinal, não passavam de uns perdulários atrás do sonho dum filho doutor. (PIRES, 1979, p. 63)

Conta-se [...] que o rapazito que amanhã viria a ser imperador [...] queria ir de burro [...]

Seria por causa dos solavancos da camioneta, tão lastimosa e tão coçada? [...] Seria por se ver à mistura com passageiros folgazões que a cada paragem corriam para as tabernas [...] Ou seria muito simplesmente saudade do jumento que tinha trocado pelo curso de imperador? (p. 63-64)

De paragem em paragem apareciam garotos descalços e de arco na mão a festejar a camioneta [...]

Acabavam, bem entendido, suspensos lá para trás numa nuvem de poeira. (p. 64)

*Nuvens de jumentos
Ameaçam os fugitivos*

Volta não volta, a mãe estremecida debruçava-se à janela, receosa de se ver levantar no horizonte um enxame de camponeses a galope de burros poeirentos. Esperava-os a todo o instante, disparados pelos montes abaixo, catapum, catapum, de punho ao ar, aos uivos: Avante, avante, contra a família desertora. (p. 65)

O fato dos membros da família do menino serem chamados de “fugitivos” após terem decidido deixar sua terra natal constitui-se como referência clara ao episódio bíblico que narra a fuga de José, Maria e Jesus para o Egito. Porém, de modo diferente do que ocorre com a sagrada família em sua partida de Belém, descrita em Mateus (2; 13-18), os pais do futuro imperador deslocam-se de sua aldeia por terem optado em dar a seu filho a oportunidade de cursar a universidade, atitude que não é bem vista pelos seus conterrâneos, haja vista as injúrias de que a família foi vítima.

O desejo do rapaz de ir montado em um burro, bem como a alegria dos meninos que perseguem a carripana, permite estabelecer ligação com trechos de Lucas (19; 28-38) e João (12; 12-14), nos quais Jesus teria manifestado o desejo de entrar na cidade de Jerusalém montado nesse animal de carga, sendo sua chegada intensamente festejada pelo povo. De forma diversa do que se verifica no contexto bíblico, em que o pedido de Jesus demonstra uma humildade que se casa com a expressa por parte da população mais pobre da cidade sagrada, a vontade do futuro imperador indicia seu aborrecimento face à condição da camioneta e à obrigação de dividir seu espaço, o que vem sugerido pela sequência de frases interrogativas, frases que ecoam como nuvens de pensamento.

A perseguição, presente no texto bíblico pela matança ordenada por Herodes, comparece de maneira transfigurada, na passagem acima, por meio das “nuvens de jumentos” criadas pela poeira do cavalgar daqueles que amaldiçoavam a família.

Em “Dinossauro Excelentíssimo”, a aproximação entre acontecimentos temporalmente tão distanciados na Bíblia, como a saída de Belém e a entrada em

Jerusalém, pode ser observada, no nível do discurso, pela mobilização do vocábulo “nuvens”, que em sua primeira aparição (“ENTRE NUVENS”) alude à localização da universidade onde o garoto iria estudar, “no alto da montanha”, altura representada pelas próprias letras maiúsculas, que indiciam também o patamar a ser alcançado no futuro. Com as devidas diferenças, aqui estaria simulada a entrada em Jerusalém. Já as “nuvens de jumentos”, associadas ao ato de perseguição, se relacionariam à fuga de Belém.

Também a Cidade dos Doutores, uma alusão a Coimbra, local em que Salazar concluiu o curso de Direito, pode ser assemelhada a Jerusalém dos tempos de Jesus:

Na cidade dos doutores

Das esquinas e dos portais, os três forasteiros eram assaltados
por comerciantes da mais variada espécie,
‘DOUTORES: VENHAM CÁ, DOUTORES!’
que não percebiam que se estavam a dirigir a uma trindade de
camponeses, pai, mãe e filho secreto [...].

Andou, andou, até que foi dar a um largozinho recatado onde
esperava um enorme crucifixo. Aí, pausa: primeira estação. Ajoelhou
como era seu dever, pedindo muitos triunfos para o estudo, memória
e disciplina. (PIRES, 1979, p. 68-69)

Como observou Lepecki (2003, p. 148), as primeiras frases do trecho remetem aos episódios da Bíblia em que Jesus entra no Templo, local de oração que, entretanto, estava tomado por comerciantes (cf. Lucas 19; 45-47; João 2; 13-18). A trindade referida pode ser associada tanto aos três elementos da família do menino quanto aos membros da sagrada família (Maria, José e Jesus), fazendo ressoar ainda a trindade bíblica Pai, Filho e Espírito Santo.

O termo “doutores”, por sua vez, relaciona-se aos magistrados e professores que contribuirão com a formação universitária do futuro imperador, propiciando a ele conhecimento necessário para a manipulação da linguagem a fim de atingir seus

objetivos (e os dos próprios magistrados), como também nos conduz aos doutores do templo (Lucas 2; 40-52), em Jerusalém, onde Jesus, com 12 anos de idade, permanece depois da festa da Páscoa, “ouvindo-os e interrogando-os” (Lucas 2;46).

Ainda no trecho citado, a menção à *via sacra*, perceptível pela presença do termo “primeira estação”, possibilita novamente a interligação do rapaz com Jesus. No entanto, se a *via sacra* de Cristo é marcada por sacrifícios físicos e espirituais, o “martírio” do jovem será caracterizado pelos anos de dedicação aos estudos na universidade, onde irá aprender o discurso dos doutores, chamados, ironicamente, de “dê-erres”. Se a primeira estação da *via sacra* indica, no contexto cristão, o momento de condenação de Jesus à morte na cruz; na narrativa de Cardoso Pires é outro o movimento: trata-se do percurso do rapaz rumo à sua consagração futura como imperador.

Todas essas aproximações da vida de Jesus com a do futuro imperador adquirem um perfil paródico, pois são trazidas e quase que imediatamente subvertidas, tendo em vista que na aparente semelhança de situações instaura-se a diferença. Uma espécie de culto à própria personalidade, a valorização do passado humilde e do percurso realizado para chegar ao poder acabam por distanciar a figura do futuro imperador da de Jesus. Há que se enfatizar também a mobilização da noção de sacrifício, trazida no parágrafo anterior, que se desdobra na crítica implícita a Salazar, uma vez que ele sempre elogiou, em seus discursos, o exercício de um sofrimento continuado, se preciso fosse, em prol da nação portuguesa, chegando a considerar a si mesmo como modelo de abnegação em favor do próximo (cf. GASPAR, 2001, p. 118, 122).

Em “Dinossauro Excelentíssimo”, a valorização do sacrifício, observada no primeiro discurso proferido pelo imperador do Reino dos Mexilhões, é trabalhada textualmente, seja por meio do aproveitamento paródico que faz de formas típicas do

discurso religioso, tais como o sermão e a parábola, seja pela evidência metalingüística, seja ainda pelo tom de oralidade:

O camponês mestre-doutor [...] Fez o seu discurso, para muitos talvez o mais famoso, o mais lembrado, onde começou a citar a conhecida história da “Camisa do Homem Feliz”, que é aquela que descreve a alegria de ser-se pobre e a difícil vida dos ricos. A seguir, coisa e tal, navegou em pensamentos de onda larga e a grande profundidade, fez duas abordagens na metáfora, apontou aos enigmas do amanhã – enfim, falou. E tal. Disse coisas. (PIRES, 1979, p. 77-78)

Conforme notou Lepecki (2003, p. 149), reconhecem-se, na passagem, referências ao sermão da bem aventurança, onde Jesus profetiza melhores dias para aqueles que mais sofrem e castigos àqueles que vivem em meio à riqueza (Lucas 6; 20-26). Essas noções, de sofrimento e gratificação prometida, são, entretanto, aqui trazidas com o intuito de serem questionadas, pois a ironia – como forma de avaliar pejorativamente o discurso do imperador e, em consequência, de Salazar, já perceptível, de início, na maneira utilizada para o nomear (“camponês-mestre-doutor”) – irá acentuar-se paulatinamente, sendo detectada, por exemplo, no modo de expressão empregado para resumir o assunto do discurso do imperador e sua forma de enunciação (“duas abordagens na metáfora”). Depreende-se que se tratava de generalizações, palavras sem significado profundo, mas que objetivavam enganar os ouvintes, logro apontado pela voz narrativa em função do tom de zombaria recorrente.

Também a alusão ao discurso do imperador como sendo “o mais famoso, o mais lembrado”, reiterando-se, portanto, o advérbio de intensidade, indicia um tom elogioso que, na verdade, denuncia, pela ironia, o exagero dos que louvavam o imperador. Fica aqui também sugerida uma possível ligação com o discurso de Salazar, em 16 de março de 1933, momento em que, aprovada a nova constituição, ele discorre sobre o

significado de temas como Riqueza, Trabalho, Família, Associação Profissional e Estado.

Salazar defende que a riqueza nada significa se ela não se presta ao interesse coletivo ou à “elevação da vida humana”. Argumenta ainda ser o trabalho uma atividade enobrecedora e afirma que as funções profissionais, apesar de serem iguais sob o ponto de vista humano ou espiritual, não podem ser remuneradas financeiramente da mesma maneira. Com isso, quer justificar tanto a política corporativista e centralizadora do Estado, como a adoção de medidas restritivas de natureza financeira, medidas que protagonizou já na época em que fora Ministro das Finanças. Dentro dessa lógica, os trabalhadores portugueses deveriam se sentir orgulhosos por contribuírem com o progresso da nação, mas não poderiam esperar melhores salários, tendo em vista que qualquer aumento da despesa orçamentária do governo era vetado por Salazar (cf. GASPAR, 2001, p. 135).

Esse “argumento” parece ser convertido, no trecho anteriormente citado, na alegria experimentada pelos mais pobres, e na dificuldade vivenciada pelos ricos. Essa mudança operada pelo texto de Cardoso Pires em relação ao que se verifica no texto bíblico dá um outro redirecionamento à fala do governante português, estando incutida aí uma crítica à sua forma de proceder, pois ele falseava, por meio de seus discursos, a situação de privação da camada popular durante o Estado Novo. Em “Dinossauro Excelentíssimo” essas pessoas de origem humilde são aproximadas aos mexilhões, conforme se observa no trecho abaixo:

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 barriga curtida, [...].

Os restantes,[...] fugiam de roldão pelo país, atravessando aldeias e planícies, vinhas e repartições [...] 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 de sal, do sumo da pedra ou de milagres – o mexilhão tem a ciência certa dos anônimos: pensa e não fala, sabe por ele. Se virou costas à terra foi por culpa dos doutores ditos dê-erres e da conversa em bacharel que o enrolavam; [...]. Por isso, na condição de habitante do litoral era com o oceano que desabafava. Levava os dias a medir o infinito e a remoer seu ditado preferido: Quando o mar bate na rocha... o resto já nós sabemos, segredavam. (PIRES, 1979, p. 71-72)

A descrição de parte da população do Reino dos Mexilhões como acossada pelo mar, presa à rocha ou alimentada apenas de sal, água e milagres, situação que, aliás, já se presenciava antes da ascensão de Salazar ao poder – o que pode ser depreendido da narrativa – coloca abaixo a imagem de país sem problemas, construída por Salazar e acatada por seus ministros.

O povo-mexilhão, que padece com os sofrimentos, mas que ainda permanece calado, serve aos interesses da camada mais poderosa do Reino, a quem era conveniente manter o *status quo*.

O poder exercido pelo Imperador sobre a população do Reino alastra-se no domínio que exerceu e que procurou manter a todo custo sobre as colônias, fato que é recuperado em “Dinossauro Excelentíssimo” por meio da deslocação espaço-temporal, em nível narrativo, de uma estátua de Salazar :

Sentiam [os cortesãos] um sossego de passado e de viagem naquela figura esverdeada, qualquer coisa de emissário do velho Império, de passageiro de galeão, representado na imponência da capa e das borlas de doutor que eram as mesmas dos nobres de há trezentos anos [...].

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 capitâneas tinha resistido à vingança dos rebeldes, só aquela. Os soldados atravessavam a floresta a sete pés na direcção da costa quando esbarraram com ela, [...].

Nenhum deles, retirantes em desordem, pôde resistir a uma tão súbita presença [...] apesar de já amarrada de pés e mãos pelas ervas trepadeiras, apesar dos lacraus que se passeavam por cima dela e da merda dos morcegos. Apesar de [...] lhe ter sido arrancado um braço [...] o direito [...] o da mão que assinava sentenças [...]. (PIRES, 1979, p. 82- 83)

A reprodução de estátuas como marca de sua presença imperante foi um dos meios de que se serviu Salazar, tanto em Portugal como nas colônias, haja vista que Gil (1995, p. 36), ao analisar a postura do líder político como avesso aos holofotes, bem como a diminuição do seu comparecimento em eventos, postula que essa “invisibilidade” resulta no sentimento da presença do governante e de seu nome por toda a nação. Salazar se fazia atuante pelas imagens iconográficas, o que era intensificado paradoxalmente por sua ausência física, estratégia que lhe concedia um poder muito maior, visto que impossível de se avaliar.

A qualificação da estátua como uma espécie de “emissário do velho Império”, aliada à menção de “um cristão de muita história, o último a abandonar os impérios revoltados”, possibilita relacionar dois momentos distintos, mas interligados. A primeira referência remete à imagem da nação lusa como império em função da época das descobertas ultramarinas, e a segunda, à tentativa de manutenção das colônias portuguesas por parte de Salazar, que, espertamente recupera a imagem do império português a fim de justificar sua política imperialista, política que encontra respaldo na vocação colonizadora portuguesa, argumento constatado, por exemplo, na sua alocução aos legionários portugueses, no Ginásio Liceu de Camões, em 11 de março de 1938:

Legionários! Quem vive? – Portugal!... O Portugal de nossos avós – de Afonso Henriques, de João I, do infante de Sagres, dos Gamas, dos Albuquerque, de Camões, dos descobrimentos, da restauração; conquistador de reinos, fundador de impérios, pregoeiro e defensor nos outros continentes da civilização latina e da palavra de Cristo! [...] O Portugal de nossos pais, explorador dos sertões, fundador de colônias a repetir-se e multiplicar-se pelo Mundo - pedaços da sua alma, da sua carne e do seu sangue, [...] ([http://www.oliveirasalazar.org/download/documentos/Volume%20II I___F1981EF8-458C-4F82-AD75-00425F9B8931.pdf](http://www.oliveirasalazar.org/download/documentos/Volume%20II_I___F1981EF8-458C-4F82-AD75-00425F9B8931.pdf))

De modo contrário a esse discurso de Salazar que transmite uma imagem de Portugal e, por consequência, de seu líder, como elevado, forte, herdeiro de uma tradição marcada por conquistas e vitórias, a estátua, no trecho citado, é flagrada em estado de abandono e desintegração, o que macula a imagem propagada, ao longo dos tempos, do império luso, imagem que se desfaz por completo com a perda das colônias africanas após a Revolução dos Cravos (1974). Entretanto, até chegar a esse momento de libertação das colônias, que ocorreu por meio de um processo moroso, Salazar utilizou de todos os recursos para preservar o império colonial, e quando foi preciso chegou a camuflar perdas que ocorreram durante a vigência de seu governo, como se percebe no excerto a seguir:

Uma vez, estavam os dê-erres muitos satisfeitos da vida a passear no Reino, quando estalou a notícia de que a dita caprichada ilha se tinha revoltado.

Os dê-erres, com mil diabos, subiram às paredes; houve missas, paradas, discursos de protestar

VINGANÇA!

[...]

Foi então que se ouviu a voz do Imperador: Que era aquilo, que era aquilo, criaturas turvadas de razão? [...]

“A ILHA NÃO SE PERDEU”

anunciou o Mestre – e pausa. A nação estava toda ouvidos.

“A ILHA...”

(pausa e mais ouvidos)

“ESTÁ MAIS PERTO DE NÓS DO QUE NUNCA!”

[...]

As cabecinhas, tocadas pelo sol da palavra imperial, desabrocharam e seguiram o braço de luz que o mestre lhes apontava: Acolá. [...]

Todos tomaram nota e a ilha passou a ser na cidade e não onde queria a geografia. (PIRES, 1979, p. 90-91)

A perda do território considerado a pérola do Império é trazida como um acontecimento repentino que desestabiliza o estado de aparente harmonia que vigorava, pois os doutores (dê-erres), que apreciavam muito dar ordens, não sabem como agir diante do ocorrido. A voz do imperador, destacada na narrativa pelo uso das letras maiúsculas, articula uma justificativa falsa, pautada na possibilidade de deslocarem-se territórios a partir apenas da proclamação do líder político. A curiosa história da Ilha das Duas Casas permite a reflexão a respeito das revoltas que começam a acontecer nas colônias ultramarinas durante o governo ditatorial, neste caso, uma possível alusão à perda da ilha de Goa, na Índia.

Desde a publicação do Ato Colonial, inserido como apêndice na Constituição de 1933, a nação portuguesa constava como um todo orgânico que compreendia o território do Minho, da Beira, assim como os de Angola, Moçambique e Índia. Entretanto, nos anos 40, a consolidação de políticas contrárias ao colonialismo, aceitas por algumas metrópoles europeias, forçou Salazar a mudar seu discurso a respeito das colônias, principalmente em relação ao território indiano (cf. GASPAR, 2000, p. 190-191). O ditador passou, então, a justificar a intervenção em espaço estrangeiro como uma forma desinteressada de assistencialismo. O intuito de Portugal, segundo ele, limitava-se à constituição de uma comunidade portuguesa em Goa, ação declarada como uma espécie de obrigação moral dos portugueses face aquele território; a Ilha seria, então, nas palavras de Salazar, “uma luz do Ocidente em terras orientais” (SALAZAR, apud GASPAR, 2000, p. 190-191). Essas palavras, proferidas em um discurso de 12 de abril de 1954, parecem ecoar na narrativa, mas de forma invertida, por meio das expressões “sol da palavra imperial” e “traço de luz”, uma vez que Salazar, tentando minimizar a

perda da colônia, transfere os dê-erres responsáveis pela administração e outros habitantes da Ilha para Lisboa, como se fosse possível “tapar o sol com a peneira”.

A manipulação das palavras com fins escusos, seja para maquiar situações desfavoráveis ao governo, como a que se acabou de focalizar, seja para atenuar problemas internos graves, como a pobreza, a fome, etc, é uma tônica nas falas de Salazar, sempre preocupado em pôr e dispor das palavras em benefício próprio e impedir que outros, no caso os mexilhões, as utilizassem para contradizê-lo ou questionar a sua atuação autoritária. Para coibir esse tipo de atitude, o Imperador empreende uma perseguição alucinada às palavras, a ponto de ordenar a construção de uma “câmara de torturar palavras”. Mas quem não se cala é a voz narrativa, insinuando que o Imperador, para que tudo ficasse na surdina, teria mandado matar, posteriormente, os responsáveis pela fabricação de tal engenho:

A CÂMARA DE TORTURAR PALAVRAS

onde o verbo e o substantivo, a cedilha e restante população dos dicionários sofreriam tratamentos de último grau.

Seguindo o esquema [...] a máquina infernal devia resumir-se a

- a) um grupo de registos de leitura [...]
- b) *Sistema de selecções progressivas* [...] Por essa operação obtinha-se os sinónimos e as intenções mais ocultas de cada palavra;
- c) *Grupo complementar* que, *complementarmente*, informava sobre as raízes árabes, gregas e latinas ou de antepassados duvidosos
- d) *Câmara Alfa, Beta e Beta Um* em que as palavras [...] eram transportadas por uma rede de canais [...] até às câmaras de compressão e síntese. O produto obtido [...] ia sendo anotado numa
- e) *Fita de registo contínuo*, em código perfurado. (PIRES, 1979, p. 81-82)

entre o discurso e a caça às palavras é que o Dinossauro cumpria o seu reinado. Escrevia e vigiava, [...].

Havia um frio de eternidade naquela teia de circuitos, [...], e o Dinossauro, atrás da secretária dourada, sua varanda, suas patas leoninas, parecia um sonâmbulo pousado num sonho desértico. [...]. De quando em quando as nervuras da teia estremeciam, suspendendo uma gota metálica:

TINHA CAÍDO UMA PALAVRA.

Olhos astutos, impassíveis, o Mestre seguia-a a ondular num quadro de luz, [...]. Os computadores vomitavam fitas perfuradas: ia ali o registo, a denúncia duma palavra em toda a sua biografia, antecedentes, raízes familiares, duplos sentidos, tudo; era uma vida inteira a desenrolar-se em renda de códigos. E de repente, se fosse o caso disso, o imperador saltava do seu poleiro dourado com a agilidade assustadora e devorava-a. Algures, nesse momento, um mexilhão tinha perdido a voz. (p. 101-102)

Na primeira passagem, o esquema inserido na narrativa, feito a partir da ordenação, em itens, dos procedimentos da “máquina infernal”, encena a própria categorização, seleção e supressão operadas em relação aos discursos alheios. A marcação em itálico, devido ao seu destaque, pode remeter ao trabalho dos censores no governo salazarista, indivíduos que demarcavam, com grifos azuis, os trechos que não deveriam ser publicados. Ao mesmo tempo, o realce oriundo das letras em itálico evidencia o ridículo e absurdo da criação de um aparelho que visa “purificar” a linguagem do Reino dos Mexilhões.

Nesse sentido, também o advérbio “complementarmente”, disposto na sequência da etapa denominada “grupo complementar”, aponta para o ato redundante empreendido, uma tentativa de eliminar qualquer fala contrária ao governo. Por outro lado, a enumeração das fases da câmara de torturar palavras lembra-nos a ordenação de um texto explicativo ou normativo, o que sugere uma retomada irônica de um discurso sistematizado, mecânico. A inserção desse tipo de discurso na narrativa indica a presença de um sistema coercitivo e a imposição de normas de conduta na própria forma de se pronunciar, não possibilitando a livre expressão dos indivíduos.

Chama atenção também o nome dado à fase seguinte da máquina: “*Câmara Alfa Beta e Alfa Um*”, pois invocador de um discurso codificado e erudito, haja vista o uso das letras gregas e a tarefa a ser desenvolvida nessa etapa – o desdobramento dos sentidos possíveis das palavras, com o propósito de reduzir sua capacidade de sugestão, de dizer o que não está explícito.

Nas diferentes fases de operação da máquina, os vocábulos tendem a ser personificados, assumindo o papel de sujeitos a serem investigados, o que é percebido pela adoção de substantivos como “intenções” e “antepassados”. Dessa maneira, por trás das palavras estão as opiniões de quem as profere, enquanto suas raízes morfológicas remeteriam às suas famílias e, por extensão, aos convívios sociais daqueles que eram perseguidos.

No segundo trecho, a aproximação operada na narrativa entre as palavras perseguidas e aqueles que as proferem continua, sinalizando para o rastreamento total da vida do indivíduo. Tudo era esmiuçado, decodificado, buscando-se também descobrir, na sua rede de relações, outras pessoas que compartilham de uma postura política contrária ao governo. Desse modo, a “câmara de torturar palavras” apresenta, na verdade, função dupla, pois, juntamente com a censura, atua a polícia política portuguesa, instituição responsável por vigiar e torturar os indivíduos que não compactuavam com o regime salazarista.

Na caça pela palavra fugitiva intentada pelo imperador detectamos, na narrativa, a presença do procedimento paródico na recuperação que faz do mito de Édipo e da Esfinge, recuperação notada, em parte, pelo ato de o imperador devorar o termo inapropriado. A alusão a essa conhecida história da mitologia grega é também percebida pelos braços da cadeira da secretária dourada que imitavam patas leoninas. A referência à entidade que tinha uma parte do corpo em formato de homem e outra em formato de leão é completada pela indicação “sonho desértico”, que possibilita ao leitor relembrar tanto a imagem provinda da lenda quanto a oriunda da estátua egípcia (Esfinge de Guizé).

No intertexto com a história grega, em que a Esfinge apresentaria um enigma a ser decifrado pelos viajantes, os quais, caso não acertassem, seriam devorados, operam-

se desdobramentos que trazem novas significações para o texto. Na narrativa de Cardoso Pires, é a própria palavra enigmática, ou ainda, desafiadora da ordem instituída no Reino dos Mexilhões, que será caçada até a sua aniquilação, por não ser ela a palavra adequada a ser proferida. Nesse sentido, a livre expressão individual é punida pela liderança do reino.

E mais: no ato do imperador devorar a palavra fugitiva e de o mexilhão perder a voz pode-se ler a impossibilidade dos indivíduos de se manifestarem verbalmente, o que equivaleria a uma espécie de morte, o fim do crescimento pessoal e coletivo que poderia advir da livre discussão de ideias entre os cidadãos.

A obsessão do Dinossauro em controlar a linguagem do reino e mostrar sua onipotência adquire outras nuances na narrativa:

Dinossauro tomou providências, decretou. Entendia que uma ordem de guerreiro exigia dois pontos de exclamação por razões de autoridade e de ressonância do brado; reticências eram disfarces do tímido; alíneas os ornamentos dos juristas – nos pequenos nada é que se via onde estava a ordem. E em pensamento reforçou a palavra com três pontos de exclamação tão firmes que valiam por uma escolta de baionetas:

ORDEM!!!

Lá ia o tempo em que os jardins da escrita eram um paraíso de lantejoulas de tremas e de reticências e em que o til, essa borboleta, andava em liberdade beijando as vogais da infância. (PIRES, 1979, p. 102-103)

O autoritarismo do governante português é aqui encenado por meio da própria linguagem: ao lado de verbos impositivos, como “decretar”, “exigir” e “reforçar”, a palavra “ordem” aparece grafada em maiúscula e seguida de pontos de exclamação que mimetizam baionetas. Em contraposição, outros sinais de pontuação são associados a situações permissivas em termos de escrita, quando era possível se expressar livremente. Nesse mesmo sentido há que se destacar a imagem associada ao til: a posição que ocupa sobre as vogais é personificada em lábios que beijam.

O termo dinossauro, que aparece na citação acima, é indicativo da transformação que vai se verificando no Imperador com o passar dos anos. A descrição minuciosa contida na narrativa permite-nos construir visualmente a imagem desse animal pré-histórico e remete à decrepitude do governante. O procedimento escolhido para esconder a condição física do líder político é singular: tendo encontrado um mágico capaz de forjar espelhos “ensinados”, os dê-erres passam a instalá-los no palácio onde se encontra o imperador:

Com os espelhos de formosura a vida do palácio animou-se um tudo-nada. Logo de manhãzinha o dorso ondulante deslizava de sala em sala, de corredor em corredor, e o Dinossauro dava os bons dias a si mesmo:

“ESPELHO, FIEL ESPELHO, ONDE É QUE
ALGUÉM DESAFIOU O TEMPO COMO EU?”

“NINGUÉM, SENHOR, NINGUÉM, PALAVRA E
VIDA REGRADA FAZEM O SÁBIO IMORTAL”

respondiam os espelhos ensinados.

A imagem ficava mas o dorso ia crescendo. Crescendo, crescendo, crescendo. O Dinossauro ia devorando palavras. Devorando, devorando, devorando. Ouvindo os discursos que tinha escrito, ouvindo. E escrevendo outros. E outros, e outros, (PIRES, 1979, p. 106)

A conversa entre o imperador e o espelho nos conduz ao conto de fadas “Branca de Neve”, no qual a madrasta indaga ao espelho sobre a sua beleza. Nas duas histórias, os personagens mostram-se vaidosos e imperantes, seja para a manutenção de uma aparência, no caso do conto, seja pela permanência no governo, no caso de Salazar, cuja vaidade relaciona-se à atividade intelectual e a uma “vida regrada”. Ironicamente, não é apenas pela imagem, mas também pela palavra, que o espelho engana o soberano, mostrando apenas o que ele queria ver e dizendo somente o que ele queria ouvir. Novamente, a paródia surge evidenciando a falsidade da construção e da reiteração de uma imagem do ditador português como o homem ideal para estar à frente da nação lusa

e de seu governo como que destinado a perpetuar-se indefinidamente, sem riscos ou contradições.

A metamorfose do imperador em dinossauro é intensificada no trecho destacado pela repetição dos verbos no gerúndio (“crescendo”, “devorando”, “ouvindo”, “escrevendo”), sugerindo que a ilusão de poder eterno era alimentada principalmente pelos discursos e pelo domínio que o soberano acreditava ter sobre as suas palavras e as alheias. O movimento contínuo da criação de uma imagem do governante como “dinossauro” encontra correspondências, de outro nível, quando se reflete sobre a atuação de Salazar. Explica-se: a continuada permanência como Primeiro Ministro, mesmo com as sucessivas trocas de presidentes, aliada ao fato de ele ter assumido diferentes pastas ministeriais, são transfiguradas na narrativa no excesso de trabalho do imperador que, por viver constantemente curvado em sua escrivaninha, acabou criando corcovas.

Na sua ânsia de devorar os vocábulos, o Imperador torna-se vítima de seu próprio veneno. Na versão de 1972 de “Dinossauro Excelentíssimo”, a palavra “ordem”, em destaque na citação de página anterior, escapa das redes e canais da câmara de torturar palavras e interrompe o trabalho de seleção dos vocábulos. O descontrole da máquina propicia o desdobramento da palavra “ordem” em “morde” e “medo” e vai ser responsável pelo que pode ser considerado a primeira morte do Imperador. Nas palavras de Helenice Silva (2007, p. 109), “O Imperador é traído por um substantivo [...]; assim, a palavra “ordem” destrói a ordem e impõe medo ao Imperador – grande ironia, uma vez que ele fora escolhido em razão de sua qualidade ‘de camponês de gramática asseada’”.

Já na versão de 1979, as palavras impressas nas fitas de registro se convertem em inimigos impossíveis de serem combatidos pelo governante:

SERPENTES,
as palavras rastejavam-lhe aos pés; continuavam a cair na teia uma
por uma, amontoando-se no chão em tiras perfuradas que escorriam
dos computadores e que se revolviam, ondulavam,
ERAM SERPENTES
crescendo, crescendo sempre. [...]

Do seu varandim de ouro o Imperador estendeu o olhar
tresnoitado pelo mar de papel que o assaltava. Ergueu-se da cadeira
com esforço e com mais esforço ainda começou a travessia do
gabinete. Tentava [...] parar de vez as máquinas e os sons, mas as
tiras malignas, as danadas, tolhiam-lhe os passos. Começou a
estrangulá-las, a parti-las: tempo perdido. [...]. Caiu, já se esperava;
caiu [...]. (PIRES, 1979, p. 108)

A movimentação dos papéis em que estariam os vocábulos interditos é mostrada por uma sequência de verbos no pretérito imperfeito que encenam o ondular das serpentes que perseguiram o imperador, travando-lhe os movimentos e causando a sua queda, queda literal e metafórica, pois a história nos conta que, ao cair de uma cadeira, em sua residência, em 3 de agosto de 1968, Salazar sofre um traumatismo que lhe causa sucessivas dores de cabeça, levando-o à internação. Após a operação de um hematoma, e estando em vias de se recuperar, o líder político sofre uma grave hemorragia no hemisfério cerebral direito, a 16 de setembro do mesmo ano (cf. NOGUEIRA, 1985, p. 404). O presidente da República, Américo Tomaz, convoca, então, os médicos e, recebendo a notícia da quase impossível melhora de Salazar, aciona o Conselho do Estado para discutir a situação do país. Tendo comparecido à reunião, Marcelo Caetano oferece-se para substituir o ditador, oferta que tem a concordância da maioria dos membros do Conselho. Apesar de seu estado grave, o Primeiro Ministro consegue se recuperar, voltando a viver em sua residência oficial em 1969. Aí, como acontecia antes do acidente, recebe a visita de embaixadores, ministros e jornalistas.

Toda essa situação vem transfigurada em “Dinossauro Excelentíssimo” por meio da solicitação dos conselheiros aos médicos para que ressuscitassem e reconstituíssem Salazar da forma como ele era antes. No entanto, no momento em que os médicos atingem esse êxito, ou seja, quando conseguem que ele sobreviva, os mesmos conselheiros já haviam encontrado outro imperador para substituí-lo:

De ponta a ponta do Reino os sinos badalaram a péssima notícia. Os médicos iam formigando por cima do quase cadáver; mas com poucas esperanças - [...]

Cem dias e cem noites trabalharam no imperador [...].
(PIRES, 1979, p. 111)

Cem dias e cem noites é obra, mas não esmoreceram. Mais cem e mais outros cem, e de repente tombaram para trás, assombrados: o corpo começou a emergir

“RESSUSCITOU!”

bradaram os frades na capela do palácio. Os conselheiros é que marinhavam pelas paredes, bravíssimos porque já tinham arranjado outro imperador. [...]

Agora paciência e cara alegre, mandava o bom senso. [...]
(p. 112)

“RESSURREIÇÃO! RESSURREIÇÃO!”

Acabaram ajoelhados [...] desgraçadamente comovidos por lhes ter salvo o Dinossauro, luz da pátria, arquiteto do século, trave da paz, pai e exemplo dos lares, amém. [...] Os conselheiros levantaram os olhos para o altar, implorando que lhes viesse alguma idéia.

Veio uma e nada má: tratem o Dinossauro como se ele continuasse no trono de verdade. (p. 113)

Utilizando uma linguagem enganosa de adulação, os conselheiros tentam ganhar tempo para encontrarem uma saída ao dilema que eles mesmos criaram. A sequência de elogios dirigidos ao chefe do governo, “luz da pátria, arquiteto do século, trave da paz e exemplo dos lares”, surge como uma demonstração de que eles também manipulavam a linguagem de acordo com seus interesses. Acrescente-se que o vocábulo “amém”, além de reafirmar o exagero implicado na fala dos dê-erres, registra ironicamente um tom de

aprovação incondicional, de quase santidade à figura do imperador. O termo “ressurreição”, por sua vez, leva-nos novamente à figura de Cristo, intensificando a paródia outrora aludida entre o texto cardosiano e algumas passagens da Bíblia.

E, no âmbito das várias relações suscitadas por “Dinossauro Excelentíssimo”, ressaltamos, para finalizar, mais duas passagens, uma situada no início e outra no final da narrativa:

A princípio, data a apurar, a criança tanto podia chamar-se Augusto como Adolfo, como Maximino ou como Benedito, que não era daí que vinha mal ao mundo. Nomes são safiras ao preço de água benta, é só mergulhar e escolher; e Maximino ou Fulgêncio, Teobaldo ou Adolfo, Adolfo Hirto, Benito Bendito ou Sebastião Desejado, embora nomes para fazer destino, naquela altura ainda não davam nas vistas. (PIRES, 1979, p. 59)

Não saíam disto, os mexilhões. Morte e mentira da morte – era do que falavam. Mas os canetas da corte, apanhando-os de costas para o Reino em posição de ver o mar, afirmavam que a conversa era outra e que estavam simplesmente de sentinela às brumas, na esperança de verem regressar o Dinossauro que Deus tinha, numa onda de prata. (p. 117-118)

O primeiro parágrafo aponta para o que o governo do Reino dos Mexilhões teria em comum com outros tipos de liderança. Desse modo, notamos que a ausência de nomeação para o protagonista, aliada à declaração de uma falta de motivos para a escolha de seus possíveis nomes, e a posterior listagem desses, deixa ver o tom irônico da voz narrativa, que insinua a aproximação sonora entre os substantivos próprios “Adolfo Hirto” e Adolf Hitler, “Benito Bendito” e Benito Mussolini, “Fulgêncio” e Fulgêncio Batista. Essa semelhança comporta também a crítica pejorativa que o narrador dirige ao futuro imperador, na medida em que sugere a proximidade entre a maneira de pensar desses ditadores e o do menino a se tornar governante.

O modo de construção operado em “Dinossauro Excelentíssimo” aproxima a história do futuro imperador da vida política dos ditadores, ou mais especificamente,

corresponde à leitura literária que se faz deles. Garcia (2000, p. 129), ao comparar o texto de Cardoso Pires ao de escritores hispano-americanos, em seu artigo “La novela del dictador Salazar: Dinossauro Excelentíssimo de José Cardoso Pires”, afirma que, apesar de o texto se tratar de uma leitura alegórica do governo do ditador português, a narrativa tende a mostrar “o rosto único de todas as ditaduras”, fazendo com que o imperador da narrativa resulte, assim, em uma figura arquetípica.

Já o nome “Sebastião Desejado”, rei a quem já referimos no início deste capítulo, é ressaltado em função da interpretação idealizada que lhe foi conferida: a de um rei criado à feição de um ser predestinado. De acordo com Megiane (2003, p. 115), D. Sebastião recebeu a alcunha de “Desejado” devido ao fato de sua mãe, D. Joana, ter abortado outras crianças. As crenças em torno da intervenção divina a favor do jovem monarca teriam sido fortalecidas pela data de seu nascimento, 20 de janeiro, dia de São Sebastião, mártir mutilado pelos muçulmanos nas Cruzadas e a quem se atribuiu também o milagre do fim do surto de uma peste que dominava Portugal.

Mais uma vez, Salazar vai encarnar o papel que muito lhe agradava - o de cumprir o destino que lhe foi traçado:

Dinossauro, criatura solitária desde o berço, estava escrito que iria subir altíssimo na asa da compostura por cima do casebre mais pobre e do palácio mais louco e que teria de tirar um curso que lhe desse para governar a toda a gente [...]. (PIRES, 1979, p. 60)

Linhas do destino, cruzadas e partidas, que só a mão de Deus sabe traçar, mas que cada um procurava ler para adivinhar o norte certo [...]. (p. 61)

Entretanto, essa concepção de um ser predestinado a ocupar uma posição de comando, evidenciada no primeiro parágrafo pela expressão “estava escrito”, e intensificada no segundo na referência ao poder divino de direcionar os caminhos a serem seguidos, ganha contornos irônicos em função do termo “altíssimo”, que pontua a

distância que o governante manterá de seu povo, bem como a vigilância que exercerá sobre seus domínios.

No segundo trecho, citado na página anterior, “os canetas da corte” sugerem que os mexilhões estariam esperando a volta do imperador, depois de sua morte, recuperando, assim, um discurso em que ecoa a interpretação messiânica do destino português, o que indicaria, novamente, o estado de espera, de não ação. Entretanto, não era esse o ponto; o que se percebe é que os mexilhões estariam se referindo à situação inusitada envolvendo a morte de Salazar, conforme já explicitada neste capítulo, o que, de certa forma, indicia uma certa consciência em relação ao que se passava. Por mais que os dê-erres quisessem camuflar, o estado ditatorial começava a ruir.

Essa interpretação torna-se ainda mais plausível se atentarmos para os trechos em itálico que abrem e fecham a narrativa, configurando uma estrutura de moldura que remete e desafia ao mesmo tempo a circularidade do mito, no caso, o mito messiânico:

Hoje em dia pode roubar-se tudo a um homem, até a morte – disse o contador de histórias à sua filha Ritinha.

Contou mais o contador, falando de um certo Reino onde nos velhos outoras vivia um imperador astuto, diabo e ladrão – imperador esse, que à força de matar palavras no falar de cada um, finou seus ricos dias em paralisia da mentira [...].

Paz a sua alma – se é que continua vivo. Porque trata de alguém a quem roubaram a morte própria, em castigo da mentira com que ele mesmo se inventou. (PIRES, 1979, p. 57)

*...Ritinha, fecha o livro, é mais que tempo.
Repara, há um riso acolá naquela romã em cima da mesa.
Verdade: estalou de sumo e de sol e agora parece que ri, não notas?*
(p. 118)

O caráter repetitivo do mito é substituído aqui pelo corte da narrativa e fechamento do livro que Rita teria em suas mãos, fechamento que sugere metaforicamente o final de uma etapa de terror vivido pela nação portuguesa, o

salazarismo, enquanto na romã estaria a claridade, a abertura, o riso, com sua primeira sílaba ressoando no nome Ritinha e apontando para novas possibilidades e esperanças a serem compartilhadas pelos portugueses após o término do governo de Salazar. Se as expectativas vingariam ou não, é o que poderemos ver, em parte, no próximo capítulo desta tese.

4. DE BRUMAS E CRAVOS: RELEITURA DO TEMPO PORTUGUÊS EM *ALEXANDRA ALPHA*

A narrativa *Alexandra Alpha*¹⁴ realiza em suas páginas uma espécie de revisão do passado histórico luso recente, permitindo que se reflita sobre o modo como a historiografia oficial vem tratando o assunto, bem como sobre a maneira como ele é sentido por aqueles que o testemunharam. Com uma estrutura bipartida, a narrativa inicia-se por um preâmbulo que mostra a protagonista em solo estrangeiro, marcando uma espécie de passagem entre um ambiente democrático, onde ela estava, e um repressivo ao qual ela retorna. Na primeira parte do romance, intitulada “A cor da pérola”, revela-se um Portugal caracterizado pelos anos de governo de Salazar, aludindo-se, em alguns momentos, aos períodos de afirmação do regime, enquanto paulatinamente é indicada a deterioração desse mesmo sistema.

A eclosão da Revolução dos Cravos situa-se nas páginas finais dessa etapa da narrativa, sendo ilustrativa não só de um acontecimento singular na história portuguesa, mas também de um evento importante para o desenrolar do enredo. O último fragmento do livro, denominado “Ascensão e morte”, narra a vida pós-revolução, o cotidiano assinalado pela tentativa de adequação à nova realidade aparentemente mais livre. Esse mesmo dia a dia é qualificado ainda pelo impasse frente à verificação da manutenção das mesmas mentalidades ligadas ao salazarismo, posturas agora defendidas à surdina.

Ao construirmos uma análise que agrega o aspecto irônico e o mítico, deparamo-nos, neste capítulo de nossa tese, com os mitos portugueses que cercam tanto o processo de legitimação do governo salazarista como aqueles que tentam explicar o processo de abertura política, principalmente nas partes centrais da narrativa. A problematização da

¹⁴ *Alexandra Alpha* foi publicado pela primeira vez em 1987, utilizaremos a versão brasileira, editada pela Companhia das Letras em 1988.

identidade portuguesa, no entanto, é possível de ser realizada ainda a partir da leitura das páginas iniciais do romance, momento em que a abordagem de um estilo de vida diferente do português, testemunhado em solo brasileiro, permite aproximações e contrapontos que revelam, em último caso, o ambiente claustrofóbico, de aprisionamento, experimentado pela protagonista em seu país de origem.

O estilo de vida estrangeiro, no entanto, também não é visto de forma simplificada no romance, longe de ser palco de um paraíso idealizado, as imagens referentes ao Brasil tentam dar conta de uma realidade multifacetada, complexa em si mesma. Calvão (2003), ao refletir sobre a imagem do Brasil presente nas obras de José Cardoso Pires, aponta para o aspecto singular da caracterização desse ambiente nos livros do escritor português, caracterização que não se deixa levar por estereótipos limitadores, já que, sendo construída a partir de elementos bastante diferenciados, mostraria o “conjunto de nossas contradições mais limitadoras” (KONDER, apud CALVÃO, 2003, p. 31).

Com relação a nossa análise de *Alexandra Alpha*, acreditamos, tal como Calvão (2003, p. 31), que a diferença entre as nacionalidades das personagens Roberto Waldir Lozano e Alexandra, um brasileiro e uma portuguesa, que foram amantes durante algum tempo, é significativa na medida em que situa a distinção entre as situações políticas vividas em cada uma das nações nos primeiros anos em que a história se desenvolve. Mesmo que o romance não deixe clara a data exata em que a personagem feminina retorna a sua terra natal, sabe-se que ela conheceu Waldir no dia 14 de novembro de 1961, alguns anos antes da ditadura militar se instalar em solo brasileiro, mas período em que Salazar já estava à frente do governo português há tempos.

Apesar de ilustrar um ambiente de abertura política, supostamente mais respeitoso em relação à preservação da liberdade individual de seus cidadãos, o viés

repressivo das autoridades sacerdotais e policiais do Brasil mostra, pouco a pouco, o teor repressivo de algumas esferas da sociedade brasileira:

O anjo sobrevoou a cidade às 12.00-12.27 (hora solar). Era louro e de asas vermelhas e tinha um belo rosto triangular em nada semelhante ao dos querubins de Igreja. [...]

Foi escrito: a aparição teve lugar no sétimo dia de um mês sobre todos o mais radioso e na linha do zênite, sol a prumo. Exata e inolvidável, exatíssima, pôs em alvoroço as multidões de banhistas que formigavam no areal (aquela era a estação do sol e da festa do corpo) e suspendeu o trânsito nas avenidas da beira mar, vogando, vogando sempre. (PIRES, 1988, p. 9)

Efetivamente, efetivamente, disse o padre. O mistério de Lozano configurava-se num acidente de características bem definidas e incontestáveis. Mas era também um motivo de reflexão. Efetivamente ele representava o castigo da vaidade de Ícaro transposta dos mitos antiqüíssimos para as realidades de nosso tempo, sim, representava a expiação da vertigem de luxos, prazeres e devassidões que vivia uma certa sociedade. (p. 10)

Só então o Anjo Suicida ou Anjo Vermelho (como lhe chamavam as folhas populares) se começou a revelar à luz do dia na sua exata proporção: a de um mercenário do corpo, alguém que, seduzido pela vida fácil, teria explorado um ou mais homens pervertidos que habitavam os paraísos do mundanismo e do dinheiro. Tudo levava a concluir que a vítima tivesse sido abatida por motivos passionais, era o parecer do delegado a quem coube reconstituir os fatos. (p. 12)

A descrição da queda de Lozano reverbera diferentes conotações ao ligar sua figura à imagem de um anjo com um rosto “em nada parecido ao dos querubins de Igreja”. Nesse sentido, a sensualidade da personagem é ressaltada pela cor da asa-delta, aqui, metaforizada em asas vermelhas. Paralelamente, o caráter supostamente angelical da imagem é quebrado pela menção aos corpos dos banhistas e ao carnaval. Na passagem intercalam-se diferentes discursos que são indicativos do mesclar de vozes que ecoam em todo o texto. A imagem da queda suspende a ordem da cidade ao interromper, por alguns instantes, o trânsito das avenidas, provocando uma desestabilização inicial que fará com que algumas personagens incorram na tentativa de

dar suas opiniões sobre o ocorrido, mantendo, assim, certo controle por sobre as informações circunstanciais do acidente.

Na fala do padre, menciona-se o mito de Ícaro como uma tentativa de dar novo sentido ao que aconteceu, fazendo com que o fato adquira um viés moral que segue um sentido contrário ao dos “prazeres e devassidões”, supostamente expiados pela queda da personagem. A repetição dos termos “efetivamente” que remetem ao discurso do padre simulam um posicionamento que faz com que levantemos suspeita sobre o que é narrado. O parecer do delegado restringe a figura do ex-motorista à prostituição, intensificando a complexidade de Lozano, personagem que deambula entre os bairros mais ricos e os mais pobres do Rio de Janeiro, estabelecendo, assim, relações tanto com as elites quanto com as camadas mais desprivilegiadas dessa mesma cidade. A evocação das opiniões conservadoras das autoridades referidas, em relação ao ocorrido com Waldir, relativiza a imagem do território brasileiro como totalmente libertário, mesmo que, em contraposição à nação portuguesa, ele apresente muito mais possibilidades de livre expressão.

A imagem da queda, apontada nas passagens, é um tanto quanto ambígua, podendo ser anunciativa de outro movimento descendente verificado no desfecho do romance, movimento provocado pela explosão de um avião que transportava Alexandra, Maria e Miguel, personagens, pertencentes ao espaço português, que teriam assumido, algumas por mais tempo outras por menos, uma postura contrária à mentalidade justificadora do Estado Novo e da política salazarista.

Assim, se o primeiro acidente do livro pode referir-se, de acordo com o mostrado nas palavras das autoridades, metaforicamente a uma espécie de punição de um desejo de ir além do que se pode ir, espécie de resposta a um movimento de romper as supostas fronteiras entre as diferentes camadas da sociedade brasileira, o segundo

relacionar-se-ia ao ataque a um modo de pensar diferenciado daquele ditado pelos discursos legitimadores defendidos na ditadura portuguesa. Essa mesma queda indica, ao mesmo tempo, um processo dessacralizador dos discursos instituídos, visto a ironia do narrador que passa, por exemplo, a mesclar sua voz às daquelas personagens que interpretam o acidente de Lozano, posicionando-se contrariamente a elas, haja vista o uso da repetição que coloca suas intenções como vazias.

A queda de Waldir faz com que Alexandra seja obrigada a dar explicações à polícia a respeito de seu relacionamento afetivo com o jovem ex-motorista, explicações que são compreendidas de maneira particular pelos investigadores, de certa forma, elucidativas na verificação dos supostos valores defendidos por aquela instituição. Durante o interrogatório, teria sido anotado que Alexandra “se bem que pessoa de instrução e de nível social elevado coabitava [...] com um indivíduo sem crédito social nem ocupação conhecida” (PIRES, 1988, p. 13), sentenças que, por referirem-se ao ponto de vista dos policiais, deixam ver um preconceito em relação à personagem masculina, preconceito esse pautado principalmente por sua ocupação social.

Por outro lado, o relacionamento dito fora dos padrões entre as personagens intensifica a vida dupla experimentada por Alexandra no Brasil, visto que, no período em que aqui esteve, teria se acostumado a trabalhar durante o dia na empresa Alpha Linn e a passear durante a noite pelos bares de Ipanema, onde convive com a “esquerda festiva de Tom Jobim, João Gilberto e Chico Buarque” (PIRES, 1987, p. 23). Desde o início da narrativa até o seu final, portanto, Alexandra sempre será mostrada como uma personagem ambígua, sinceramente dividida entre a preservação de um estilo de vida abastado e limitador e a tentativa de romper com ele, buscando outras formas de lidar com a realidade em que se insere.

Quando retorna a Portugal, acompanhada de Beto, filho de Waldir com outra mulher, essa presa por tráfico de drogas, Alexandra retorna a seu viver habitual, tempo ditado pelo convívio com diferentes personagens, muitas delas não comprometidas em mudar a situação política do país em que vivem. Nessa parte do romance, a apreciação de uma imagem dos portugueses e da nação lusa em pleno auge do sistema ditatorial é dada, em parte, pelas memórias que Alexandra tem de seu tio João Berlengas, sujeito que, não tendo ido lutar na Guerra da Espanha, viaja de Beja a Lisboa para cuidar da cunhada e da sobrinha, permanecendo na capital portuguesa durante os três anos que duraram os conflitos:

Aqui em Lisboa toda a gente se esqueceu dele; Lisboa é uma rameira de cais e tabernas, barco chega e barco vai, e no entanto o cavalheiro João andou por cá no grande fado cumprindo o tempo que durou a Guerra Civil de Espanha (1936-1939) onde o irmão, pai de Alexandra, capitão do Estado-Maior e legionário, se cobria de glória a desbastar nos infiéis. (PIRES, 1988, p. 53)

De modo que, a pedido do irmão, se apresentou, como lhe competia, na casa da rua do Jasmim onde a cunhada e Alexandra, esta à data em berço rendado, cumpriam a sua soledade resignada, e, como era de seu igual dever, por razões de sangue e honriedade, fez-lhe guarda durante três anos bem medidos que foram quantos venceu o irmão capitão nos trabalhos da guerra sob a bandeira do Generalíssimo. [...] Tempos. Foram tempos. Dom João Tinto, assim o chamavam. Já pelo amanhecer abraçava-se a guitarra, enternecido, e cabeceava episódios da história de Portugal em que apareciam príncipes decepados a correrem em cavalos cegos por planícies de cadáveres. (p. 53-54)

Na reconstituição da história de João Berlengas remete-se à cidade de Lisboa, utilizando-se do termo “rameira”, isto é, “prostituta”, vocábulo que insinua o modo pelo qual o governo português teria agido perante o conflito espanhol, vendendo-se, ou seja, assumindo diferentes posicionamentos políticos de acordo com os possíveis proveitos. No período em que durou a Guerra Civil Espanhola, Portugal teria ora escondido ora ostentado o apoio ideológico que dava à liderança franquista, de modo tanto a manter o regime da ditadura quanto a não ser julgado negativamente pela opinião pública

internacional, ao mesmo tempo em que persistia em seu plano de fortalecimento do sentimento nacionalista luso. Os chefes de Estado, Salazar e Franco compartilhavam dos mesmos ideais autoritários, sendo que a vitória desse último poderia favorecer o modo de governar do primeiro, fator decisivo do comprometimento português face ao conflito espanhol (cf. PENA, 2007, p. 201).

Na alusão ao pai de Alexandra e ao fato de ele ter servido na guerra refere-se a uma ocorrência corriqueira desses tempos: o envio de tropas portuguesas voluntárias para a Espanha. Acrescente-se que ao redor dos soldados criou-se uma imagem heróica que contribuía para uma feição do ser luso cara à ditadura: a configuração de cidadãos que abriam mão de seu conforto individual em favor do bem estar de toda a nação¹⁵. O pai de Alexandra assume por alguns momentos o papel desse herói que se “cobria de glória a desbastar os infieis”, guerreiro que defenderia os interesses lusos, ao se posicionar contrariamente às forças comunistas, que supostamente pilhavam o solo estrangeiro, forças que, na visão defendida pelo governo salazarista, poderiam trazer malefícios para o processo de fortalecimento das instituições valorizadas no Estado Novo, como a família, a religiosidade e a nação.

Em contrapartida, a nomeação de João como Dom João Tinto, aliada à explicação do narrador de que bastava apontar para a prateleira de vinho para garantir a embriaguez do parente de Alexandra, contribuem para a ridicularização da personagem, ilustrando a feição irônica do texto, visto o termo “tinto” referir-se normalmente à bebida alcoólica por ele ingerida. Por outro lado, a “hombriedade” de Berlengas encontra-se limitada à sombra do irmão militar, fazendo com que sua caracterização

¹⁵ A respeito do alistamento de portugueses na Guerra Civil da Espanha, discursa Salazar, perante a Assembléia Nacional a 22 de maio de 1939: “Alguns milhares de portugueses, iludindo por mil formas a vigilância das autoridades, abandonaram sua vida, interesses e cômodos, foram combater pela Espanha, morreram pela Espanha [...] Orgulha-me que tenham morrido bem e todos – vivos e mortos – tenham escrito pela sua valentia mais uma página heróica de nossa História”. (SALAZAR, apud PENA, 2007, p. 131)

acabe por colocá-lo como um “cavalheiro” bem distante das imagens divulgadas pela imprensa e pela propaganda política do salazarismo, ou seja, bem diferente da figura de herói responsável pela vitória coletiva frente o “monstruoso” inimigo comunista (cf. PENA, 2007, p. 133). Essa é uma forma de a narrativa se posicionar contrariamente as imagens em torno do ser português divulgadas pelo Estado Novo: inserindo-as nas linhas do texto, ela acaba por contestá-la a partir, por exemplo, do modo de qualificação das personagens.

A suposta virilidade do homem luso, qualidade que se casa com a imagem do pai de Alexandra como chefe de família e soldado exemplar, além de dialogar com um modelo de ser humano proclamado pelos regimes totalitários, é relativizada aqui pela personagem João que, mesmo tendo cumprido o papel a ele destinado, pelo sistema no qual se insere, não parece contente em desempenhá-lo.

Algumas características dos parentes de Alexandra, como sua vinculação à terra, o fato de estarem atrelados a um modo de vida pequeno-burguês ou a valores conservadores, lembra-nos a reflexão de José Cardoso Pires arquitetada no ensaio *Cartilha do marialva* (1960). Pautando-se em textos tanto da esfera histórica quanto literária, o autor distingue dois “protótipos” na representação do masculino dentro do contexto repressivo do Estado Novo, o “libertino” e o “marialva”, ou seja, o indivíduo do sexo masculino mais ligado a uma visão contemporânea e racionalista da vida e àquele vinculado a uma perspectiva passadista e fatalista da existência são objetos da ponderação do escritor (cf. CABRAL, 1999, p. 48).

Mesmo que esses protótipos não sejam diretamente recuperados em *Alexandra Alpha*, o confinamento da mãe de Alexandra a uma posição de subalternidade lembra-nos ainda a definição da “heroína marialva”, empreendida por José Cardoso Pires, isto é, para nós, essa personagem é o arquétipo da “mulher dos três Ks” do nacional-

socialismo (kinder, kuche, kirche – filhos, cozinha, igreja) (PIRES, 2001, p. 60). Desse modo, a função de esposa exemplar, exercida cegamente pela personagem aludida, desmascara o viés conservador do regime totalitário, bem como ilustra a identificação de parte da população portuguesa a esses mesmos valores.

Se o núcleo familiar de Alexandra focaliza a intensificação das posturas favoráveis a Salazar e os ideais defendidos por ele nos primeiros anos de seu governo, os encontros da personagem feminina com um mesmo grupo de intelectuais, no Bar Crocodilo, já em meados dos anos 60, mostram a aparente imobilidade do cenário político português dessa época. A imagem do animal que nomeia o bar, como uma espécie de figura castradora que paira sobre os fregueses, já que a cabeça empalhada do réptil encontra-se sobre o balcão, não deixa de evocar outras espécies de presença reiterada nas narrativas de José Cardoso Pires.

Desse modo, para Mourão (1996, p. 200-202), a presença da cabeça do bicho no estabelecimento citado alude não apenas à lagartixa viva d’*O delfim* (1968), ou ainda ao lagarto Lizardo de *Balada da praia dos cães* (1982), mas também pode remeter à imagem do dinossauro de *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), sendo que o mesmo termo, “dinossauro”, é utilizado muitas vezes nas páginas de *Alexandra Alpha* para referir ao próprio ditador português António de Oliveira Salazar. Nesse sentido, a existência de todos esses animais seria indicativa da presença invisível do chefe de Estado que minaria a possibilidade da livre expressão por parte dos cidadãos.

Por outro lado, o vocábulo “crocodilo”, ao ligar-se ao símbolo de duplicidade e hipocrisia, reflete ainda, mesmo que indiretamente, às posturas políticas ambíguas de algumas personagens, frequentadoras do bar, conforme nos conta Piteri (1997, p. 90).

Vejamos como uma personagem, chamada Sophia Bonifrates, de *Alexandra Alpha*, garante alguns subsídios para sua pesquisa, proporcionando, assim, a evocação

de uma imagem de si mesma como supostamente engajada com temas importantes para a pátria portuguesa, imagem essa que será contestada no decorrer do romance:

4. No ano de 64, cavalgando sempre a motocicleta, partiu com uma bolsa da Gulbenkian para as aldeias nordestinas [...] Por toda a parte onde passava ouvia e tomava notas; ia ao mestre escola e às tavernas. Também freqüentava os velhos do lugar.

Natas Moreira, gauleiter da Cultura: “Refratário por instinto à inovação subversora, o homem do campo é o fiel depositário das mais vivas tradições”. (PIRES, 1988, p. 34)

A pequena burguesia das lavouras olhava com tolerância divertida aquela senhora cavalona que atravessava os campos, de capa ao vento e gravador na mão. O regedor e as patrulhas da GNR saudavam-na de longe.

Natas Moreira, gauleiter da Cultura: “Cabe reconhecer que uma das crises contemporâneas resulta do divórcio entre a cidade e as comunidades rurais. Moralmente, o fenômeno afeta com maior gravidade as famílias urbanas, como não podia deixar de ser”.

Dotada de indiscutível capacidade de comunicação, Sophia Bonifrates participava do quotidiano das populações em visita. Dizia-se dela que não tinha nojo à mesa do pobre e que falava de igual para igual com os trabalhadores, fosse no campo, fosse na taberna. Sophia Bonifrates desejava partilhar da existência daquela gente até o mais íntimo de si mesma.

Daí resultaram bichos de pele, corrimentos de gota serena e outras moléstias privadas. (p. 35)

As passagens focalizam Sophia em uma de suas viagens que teriam como objetivo encontrar informações que enriquecessem sua investigação sobre fantoches. As notas que a personagem escreve são transcritas para a narrativa, num procedimento que deixa ver por meio de quais argumentos ela passa a justificar sua pesquisa. A inserção da fala de uma autoridade, que não se sabe se real ou não, remete a um dos pilares do nacionalismo português durante o Estado Novo: a valorização excessiva do ruralismo e do provincianismo luso.

A denominação de Natas Moreira como “gauleiter” remete ao contexto nazista, visto que o termo alude ao nome dado aos chefes de distrito na Alemanha de Hitler, indicando indiretamente um sistema ditatorial com o qual o salazarismo dialogaria.

Sendo um regime totalitário, o governo de Salazar se incutiria de ideais tomados de empréstimo das lideranças fascistas, lideranças essas que acreditavam na soberania do Estado, na exaltação de uma imagem de chefe político, na defesa de um nacionalismo exaltado, na superioridade das elites, na pureza rracica, etc.

Dessa forma, o ponto de vista de Moreira – opinião que elege o homem do campo como vinculado às tradições, bem como relaciona a corrupção moral à desvinculação entre campo e cidade – corresponde a alguns dos conteúdos dos discursos legitimadores do sistema ditatorial português. Rosas (2001), no artigo intitulado “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do autoritarismo” realiza um estudo que ao resgatar os valores defendidos no salazarismo, os relaciona ao contexto fascista. Dentre eles, o “mito do ruralismo” era responsável pela veiculação de uma imagem de Portugal como país essencialmente rural, o que era interpretado positivamente por aqueles que defendiam o projeto ideológico da ditadura. Desse modo, a terra era vista como “o berço das virtudes pátrias”, sendo a urbanização um elemento que se desvinculava da suposta natureza da raça portuguesa (cf. ROSAS, 2001, p. 1035).

No romance de Cardoso Pires, Bonifrates, aproveitando-se das idéias convencionais de Moreira, demonstra uma concordância, conveniente aos seus interesses, com o *status quo*, não se posicionando criticamente mediante as informações que coleta. O ato de o regedor e as patrulhas da GNR saudarem a estudiosa corrobora uma aprovação de seu trabalho, visto que ele em nada atrapalhava o andamento normal do regime, sendo, por vezes, até legitimador dos ideais defendidos pelo Estado Novo.

No decorrer da narrativa, a falta de expressão de uma opinião que se identifique como sendo própria da personagem feminina é indiciada a partir da escolha de sua alcunha. Explicamo-nos: o termo Bonifrates chama atenção não só para o objeto de

pesquisa da personagem, visto que bonifrates é outro vocábulo utilizado para nomear fantoches, como também faz notar a atitude de Sophia de filiar-se a diferentes grupos a depender da situação política do país. Nesse sentido, ela “veste-se” e “despe-se” de papéis sociais, manipulando seus discursos de acordo com os possíveis proveitos, sendo que ela mesma poderia ser vista como um “boneco” do sistema. A qualificação de Sophia, entretanto, não se dá apenas pela formação de seu nome, pois se verifica em toda a narrativa que alguns de seus projetos são trazidos para a esfera da enunciação, o que é visto na passagem citada anteriormente, pela indicação do número 4, sinalizando uma sequência de ações que ela empreende em sua pesquisa, bem como pela transcrição do discurso de Moreira. Em Sophia, tudo gira em torno de seus projetos que, sucedendo-se uns aos outros, não permitem ao leitor que possa indicar a esfera política a que ela verdadeiramente se liga. Paralelamente, as sucessivas vezes em que essa personagem pensa esperar um bebê, ao mostrarem-se falsas, sugerem que tanto seus projetos científicos como pessoais restam indefinidos e inférteis.

A natureza complexa da configuração das personagens do romance reflete a crise da identidade portuguesa no período compreendido pelo enredo (cf. PITERI, 1997), sendo que uma das figuras capazes de caracterizar esse procedimento também recebe um nome um tanto quanto incomum:

Ao pôr-do-sol era possível vê-lo, de pé e obstinadamente só, a olhar um qualquer horizonte para lá do balcão. Dizia que estava a dobrar o meridiano, era a expressão - e aguardava-se. Uma vez passada essa linha que lhe dividia a memória, o homem começaria a regressar ao seu natural (que era o dos copos) e até a voz seria outra [...] lisboeta por fadário e transmontano por convicção, também mudava de voz se lhe desse para recordar os nordestes da infância ou da Casa da Lavoura paterna. Isso era público, sabia-se. Assim como se sabia, embora ele nunca o dissesse, que tinha um irmão juiz, beato, salazarista, solteiro, vegetariano e, finalmente, membro da Opus Dei. Daí chamarem-lhe a ele Opus Night, Sebastião Manuel, o Opus Night.

Ou Copus Night, também podia ser;

ou Octopus Night
ou Antropus Night (PIRES, 1988, p. 74-75)

O jogo com o nome Opus Night realiza-se pela menção à organização Opus Dei, prelazia pessoal da Igreja Católica que teria como missão doutrinar indivíduos não atingidos pelos meios comuns. Normalmente vinculada a uma expressão mais extremista da fé católica, a instituição é ligada a outras qualificações do irmão de Sebastião, como o fato de ele ser salazarista, juiz, beato e vegetariano, num procedimento que indicia a vinculação da religião com a política salazarista e com um modo de vida supostamente mais disciplinado, relativo à ordem e ao controle. O parente de Opus Night representaria assim o “modelo” de ser humano buscado pelo governo repressor, enquanto esses valores acabam por ser virados pelo avesso na alusão a Sebastião. Nesse sentido, a substituição do termo “Dei” por Night ilustra o estilo de vida folgazão da personagem ao mesmo tempo em que indica a ocultação das suas opiniões políticas, posto que o signo “noite” pode remeter ao que é obscuro ou oculto.

Os termos Copus Night, Antropus Night, Octopus Night, por sua vez, são criados pelo acréscimo de letras ou prefixos à palavra “opus”, sugerindo novos significados. Assim, remete-se às bebedeiras de Sebastião quando se reconhece o signo “copos” em “Copus” enquanto as formas “antropus” e “octopus” parecem fazer referência à indeterminação dos posicionamentos políticos de Sebastião, sendo o primeiro termo ligado à possibilidade que a personagem teria de transformar-se de acordo com as circunstâncias e o segundo, a capacidade que ele teria de esconder suas verdadeiras opiniões, haja vista ser o mimetismo uma característica ligada ao polvo, animal sugerido pelo uso do vocábulo “octopus” (PITERI, 2003, p. 77).

A alusão ao entorpecimento de Opus Night como modo mais fiel de ativar sua memória e sua verdadeira identidade não deixa de referir indiretamente ao seu transformismo, aspecto que se atrela ainda com qualidades de sua ex-mulher que,

disfarçando-se de diferentes maneiras no decorrer da narrativa, conseguiria manter relações com o antigo parceiro. No campo afetivo, portanto, o desejo de Opus Night parece vincular-se simultaneamente à contraversão, visto colecionar amantes durante o desenrolar da narrativa e à preservação, pois ele sempre volta a pensar na ex-mulher, ato que se reflete em suas ações no contexto social, visto a não fixidez de seus posicionamentos frente à realidade que vive.

Sebastião coloca-se como uma personagem que se abstém da ação perante o que presencia, posto que uma mudança profunda na sociedade portuguesa talvez não o beneficiasse de todo. Se a vida boêmia dessa personagem masculina poderia fazer com que ele, ao menos aparentemente, não se interessasse por questões políticas, outras personagens participam dos jogos de poder do contexto ditatorial de formas distintas:

Lá mais para o outono, princípios de inverno, [Bernardo Bernardes] passou a andar preocupado com a Síndrome Lusitana, tentativas de diagnose, tendo participado nas reflexões lusíadas organizadas pelo suplemento dito de letras e artes do *Diário de Notícias* [...] trouxe ao Bar Crocodilo um cineasta em trânsito chamado François Désanti. (PIRES, 1988, p. 89)

[Bernardo] Expunha, tentava explicar-nos a todos nós como uma “agressividade afetuosa” [...] E o cineasta: Ah, bon? E Bernardes: Evidente, claro que sim. A agressividade neste caso era a projeção da timidez ou, se se quisesse, a sublimação duma certa impotência coletiva, entedia ele.

“Ta gueule”, rosnou baixinho Maria mana. Coletiva uma ova”

Bernardo Bernardes ia fazer que não tinha ouvido mas ela não lhe deu tempo: “Não, essa da impotência coletiva tenha santa paciência. Dê as voltas que quiser ao seu coletivo, acho muito bem, e lá consigo, mas pelo menos no meu não leva você que eu não deixo. Não deixo, disso pode você ter a certeza”. (p. 90-91)

Ele, Bernardo. O quase capicua. Ou o quase onanismo – para aí sim. Bernardo, filho de Bernardes, sendo que Bernardes por sua vez queria dizer filho de Bernardo, oh círculo vicioso, oh pleonismo de si próprio, oh masturbação, então não era? Mas também este maldizer não passava de um azedume vachement sacana e no fundo sem ponta por onde se pegasse, ia-se Alexandra acusando a ela própria enquanto o observava [...]. (p. 91)

O posicionamento de Bernardo Bernardes ante os fatos que testemunha, tal como acontece com Sophia ou Opus Night, é bastante ambíguo, sendo que, na primeira parte do romance, antes ainda da Revolução dos Cravos, Bernardes tem o seu trabalho vinculado a instituições que legitimam o governo salazarista, tal como o jornal “Diário de Notícias”, no trecho destacado, ou ainda o Palácio da Cultura e da Propaganda Nacional, no momento em que projeta o filme de Désanti (PIRES, 1988, p. 122). A crítica ao periódico citado e, conseqüentemente, a Bernardes, é visualizada na qualificação do suplemento como “dito de letras e artes”, afirmação que insinua serem os discursos do diário utilizados apenas para enaltecer o governo salazarista. A focalização do palácio, mais adiante, e da projeção de uma primeira versão do filme do cineasta francês, também não deixam de ilustrar que o trabalho de Bernardes não apresentava ameaças ao sistema ditatorial.

A forma pela qual Bernardes saúda Désanti, nas passagens destacadas anteriormente, bem como, a maneira pela qual justifica uma idéia sobre o ser português, são desnudados por Maria, uma das poucas personagens do livro que se declara abertamente contrária à liderança de Salazar. Nesse sentido, ela desmente a asserção de que a sociedade portuguesa seria impotente frente aos problemas por quais passa e nega a vinculação do ser português como destinado à situação política em que se encontrava, afirmando-se, assim, como cidadã que tem o direito de revoltar-se. A avaliação pejorativa com relação a Bernardo também é realizada por Alexandra, que se refere a ele como “capicua” (sequência de letras que permanece a mesma se lida em ordem direta ou inversa) ou ainda “onanismo” (automasturbação manual masculina), indicando não apenas a prolixidade vazia de Bernardes, como também sua vaidade. A ridicularização da personagem masculina pode ainda ser vista ainda em outras passagens:

A meio duma dessas limpezas entrou a criadita com o tabuleiro do lanche [...].

‘Sobe para esta cadeira e vai-me passando os livros’, ordenou-lhe Bernardo Bernardes.

Entardecer doméstico. A ponta macia do aspirador a farejar pelos in-fólios. O vibrar das entrelinhas.

A páginas tantas, pelo meio do desfolhear, começou a tremeluzir uma chamazinha qualquer nos vislumbres de Bernardes. ‘Quieto, que a mamã pode vir. Quieto senhor doutor’, avisou a criadinha. Mas ele, pois sim, tinha-a enlaçado pelas coxas e não a deixava sair de cima da cadeira [...] o tubo [do aspirador de pó] não desistia, o tubo revolvía-lhe o alvoroço do púbis, respirando nele e progredindo. ‘Oh-oh, não queres lá ver?’, protestava ainda a rapariga, mas era uma voz a abrandar, a ceder, vencida pela curiosidade [...] (PIRES, 1988, p. 132).

No trecho, o uso do diminutivo para se denominar a criada já anuncia a intimidade que será vivida pelas duas personagens, enquanto que nas próximas frases, o envolvimento sexual entre eles torna-se mais explícito. As afirmações do narrador ganham um ritmo próprio de modo a assinalar o carácter dos atos entre eles, além de apontar para um costume cotidiano e doméstico das relações entre Bernardo e a criada. O ritmo das sentenças é dado principalmente pela adoção de frases como “Entardecer doméstico” ou “O vibrar das entrelinhas” de modo a presentificar as ações, perpetuando uma sensação do carácter ordinário das atitudes do envolvimento aludido.

O uso dos termos “in-fólios” ganha outras conotações, parecendo sugerir tanto o poder do aspirador de tirar o pó entre as páginas dos livros, quanto o poder de desfolhar, onde se pode ler “deflorar”, sentido relacionado ao ato sexual. A chama que começaria a luzir em Bernardes é a de seu desejo; chama essa utilizada no diminutivo para indicar o carácter crescente da sua libido. A inserção da voz da criada a avisar Bernardo da possível chegada da “mamã” o diminui e ridiculariza ao retratá-lo de um modo infantilizado, como um homem sujeito às ordens da mãe. Tal como acontece, então, em relação à figura materna, o comportamento de Bernardes sempre estará vinculado a uma

relação de subserviência frente à autoridade, mesmo que o defendido por essa não condiga com suas verdadeiras intenções.

Paulatinamente, verificamos no romance, personagens que exibem modos de ser problemáticos. Desse modo, Alexandra Alpha é uma mulher cindida entre o passado marcado pela convivência com o ambiente de aristocracia rural e o presente produtor de transformações na sociedade portuguesa. Opus Night manifesta duas personalidades, uma para o dia outra para noite, pormenor que, em outro nível, também sugere a diferença entre sua vida boêmia e seu passado na Casa da Lavoura paterna.

Por outro lado, a focalização de personagens como Sophia Bonifrates e Bernardo Bernardes, pesquisadores a quem seria destinado o papel de repensar o país e exigir mudanças, pontua como, na verdade, os intelectuais portugueses, durante o governo de Salazar, teriam preferido “conviver com o regime ditatorial a arriscar as próprias vidas, e, desta forma, prostituem-se, acabando por perder a identidade” (cf. BARBOSA, 1991, p. 85).

A visualização de outros sujeitos na narrativa, entretanto, como o padre Miguel, demonstra como alguns cidadãos não teriam compactuado com o regime e com os ideais salazaristas, mostrando-se claramente contrários a eles, agindo contra a corrente dos discursos e das ações daqueles que estavam no poder, podendo desse modo promover a reflexão não só sobre a política salazarista, mas também com as imagens divulgadas por ela:

As descrições [de padre Miguel] dessa época dizem-no de barbas à missionário e breviário na mão a atravessar campos de feridos. Tinha ido para a chacina para partilhar do calvário do João-soldado porque isso de fazer a guerra com as vantagens da cruz e da estola não eram para o seu feitio [...]

Assim se diz que cumpriu três meses e vinte um dias na frente de Moçambique e sempre entre dois fogos e a cabeça levantada, coisa nada fácil de entender e menos de suportar, andar assim, àquele destino. Valeu-lhe o estilhaço de mina que lhe apanhou a perna

esquerda e aí foi Deus a salvá-lo da morte por ricochete, pois logo o devolveram à terra mater, rejeitado e a manquejar. Agora vinha destinado a um purgatório que não recusava e que, pelo contrário, iria reacender por suas próprias mãos.

É que, além da ferida do corpo, o padre Miguel trazia um rosário de marcas de guerra e memória. Orelhas de negros cortadas por um tal de capitão Soares Bruto, guerrilheiros arrastados por jipes até o desmembramento, até a morte, aldeias incendiadas. Pilhagens e preleções. Deus, melhor calar, melhor calar. (PIRES, 1988, p. 154)

O fato de Miguel ter aceitado participar dos conflitos para ajudar os combatentes e não se utilizar das vantagens que sua posição religiosa lhe consentia, acaba por diferenciá-lo do resto dos representantes religiosos que, além de dar apoio ao governo repressor, isentavam-se de participar mais ativamente do auxílio às vítimas da guerra. O purgatório a que o sacerdote se veria destinado, ao voltar para Portugal, pode tanto ser entendido como um retorno a um país ainda regido pelos mesmos valores restritivos quanto às suas próprias memórias dos conflitos bélicos, metaforizadas em contas de um rosário. As referências às mutilações, desmembramentos e incêndios ilustram alguns dos horrores dos combates, violências contra as quais ele tenta se colocar assim que retorna à nação lusa. Devido às suas idéias contrárias ao regime, o sacerdote passa a ser perseguido pela PIDE, instituição que também será responsável pela prisão do arquiteto Nuno.

No romance, Miguel e Maria serão as únicas personagens que se dedicarão a tentativa de libertar Nuno, passando a procurar assinaturas para um documento que reivindicava a soltura do amigo. Novamente, em mais esse momento, a atitude covarde das outras personagens, como Sophia Bonifrates e Bernardo Bernardes, procurados para fornecerem suas assinaturas, reflete a omissão de parte da intelectualidade portuguesa diante do contexto social em que vivem (cf. BARBOSA, 1991, p. 86).

Ao lado das referências à Guerra da Espanha, à propaganda política realizada pelos jornais de direita, à Guerra da África e às prisões realizadas pela PIDE, a narrativa

ainda faz menção a muitos outros elementos da história portuguesa do período compreendido pelo enredo, mas nenhum deles ganha tanta importância quanto a eclosão da Revolução dos Cravos, em 1974. O valor desse acontecimento deixa-se perceber principalmente pela progressiva alteração do foco narrativo, ou seja, ao centrar na narração das primeiras horas do dia 25 de abril de 1974, o narrador passa a assumir o foco em 1ª pessoa do plural:

Estávamos desconfiados, pois a cidade apresentava-se numa aridez de morte. Apareceu-nos sob um céu de cinza branca, secreta e despovoada, e, ao alvorecer, essa cinza, essa poalha, começou a ganhar reflexos metálicos [...].

Porém, à medida que o dia se foi aproximando a névoa derramou-se por dentro, contudo retendo a luz. (PIRES, 1988, p. 274)

Agora já os reconhecíamos na sua exata configuração: eram carros blindados, máquinas de guerra metódicas e impiedosas.

Indiferentes, os monstros sussurrantes distendiam lentas e poderosas antenas de aço à procura de orientação. Estavam ali para fazer frente ao dia, e já se arrastavam, já avançavam, de canhão levantado, a soldar e abrir caminho. Deslocavam-se num debitar de mensagens misteriosas, alô Charlie, alô Oscar, alô Maior de Lima Cinco, e esses apelos eram a bússola, o traçado que os guiava através da madrugada. Assim estávamos, em assombro e em inquietação, quando num rasgão súbito o céu se iluminou por inteiro e foi dia.

A cidade apareceu ocupada e radiosa. Deparávamos com colunas militares inundadas de sol; e o povo logo a seguir, muito povo, tanto que não nos cabia nos olhos, levas de gente saída do branco das trevas, de cinquenta anos de morte e humilhação, correndo sem saber exatamente para onde, mas decerto para a

LIBERDADE! (p. 275).

A descrição das primeiras horas da manhã, como se fossem recebidas com desconfiança por toda a população, aliada à referência à névoa matutina que pouco a pouco se desfaz, indiciam o surgimento de uma nova realidade e de um novo tempo para a sociedade portuguesa. As mensagens misteriosas indicam a comunicação em código estabelecida entre os revolucionários (cf. PITERI, 1997, p. 49), frases que parecem equivaler a direcionamentos de uma bússola, imagem que remete à navegação, sugerindo um redescobrimento da vontade do povo luso. Nesse momento, a alusão ao

céu iluminado e ao dia em seu pleno esplendor contrasta com a tonalidade cinza das primeiras horas da madrugada, indicando uma transição entre o passado da ditadura e a esperança perante o nascimento de um novo período político para a nação, período supostamente mais libertário e democrático.

Nos trechos destacados, percebemos ainda uma tonalidade de franca euforia na narração do momento da revolução: nesse sentido, a distinção que o narrador faz entre as “trevas”, indicativa do período ditatorial, e a luminosidade, marcadora da expectativa em relação às novas perspectivas, a partir da queda do antigo regime intensifica a visualização do evento como um marco para a história de Portugal. Em outro nível ainda, a focalização e diferenciação entre a escuridão e a luz marca uma separação entre os representantes políticos do regime anterior e os cidadãos, sendo que os primeiros são caracterizados negativamente e, os segundos, positivamente.

O entusiasmo vivido por todo o povo luso, transposto à narrativa, sugere a contemplação do momento da revolução como experimentado sem o travo de um senso crítico, à flor da pele dos acontecimentos (cf. PITERI, 1997). Por outro lado, a focalização dos carros blindados, como elementos ligados às atrocidades da guerra, evidenciam um dos motivos da falta de confiança inicial: o fato de que as forças armadas teriam se dedicado à defesa do regime ditatorial, enquanto lhes era favorável. Nesse sentido, chamar as máquinas de guerra de “monstros sussurrantes” casa-se ainda com as memórias dos conflitos bélicos pelos quais Portugal passou durante o Estado Novo, principalmente em relação à Guerra da África. Desse modo, apesar do viés afirmador das intenções da revolução, outros significados indiciam-se, abrindo a possibilidade de uma leitura crítica desse momento em particular:

No Tejo, como que ressuscitada do fundo das águas, estava uma fragata de guerra [...] Estava, pensamos, povoada de fantasmas

do antigamente, corsários decrepitos, padres corruptos, sicários, negreiros, governadores [...] Também é verdade que cedo nos deixamos de preocupar com ela e com seus propósitos, pois nesta margem de cá era a revolução em festa e voavam cravos vermelhos, manhã em flor. (PIRES, 1988, p. 275)

Continuando a revestir-se de um “nós”, a narração dirige-se para a visualização da fragata, elencando alguns elementos, como “corsários” e “negreiros”, que apontam a política ditatorial, promotora, por exemplo, da guerra colonial. A sobreposição das imagens do navio de guerra, indicativo do governo repressivo, e da manhã e das flores, anunciativas de um novo começo, alerta para o fato de que a euforia do momento inicial da revolução poderia impedir a percepção de que os fantasmas do passado não teriam desaparecido completamente, passando a agir às escondidas, organizando-se contra os movimentos populares, e intentando reinstalar uma nova ditadura.

Podemos afirmar ainda que o sentimento de alegria com a eclosão da revolução, por parte da camada popular, é tão intenso que os capitães, que outrora apoiaram a ditadura, são eleitos como os heróis desse novo tempo:

A nós falavam-nos de capitães, mas desconhecíamos os nomes e as figuras. Apenas sentíamos que eram dotados de imaginação e de entendimento civil e só depois compreenderíamos como, sendo tão poucos e tão sós na servil praça das armas, conseguiram virar pelo avesso um país minado de generais, padres vorazes e polícias torcionários. Em vez do clarim heróico eles usavam uma inteligência bem perto do coração e nisso nós confiávamos. (PIRES, 1988, p. 280)

Alexandra ficou assombrada: dois cegos a viverem um festival de cravos e de multidão. Estavam muito unidos numa felicidade parada, unidos, mas com aquela solidão que cada cego carrega em si até ao fim da vida, e apontavam uns olhos brancos, visionários, para uma névoa distante e tumultuosa. Era como se estivessem a ouvir alguém de muito longe a relatar-lhes o que se passava à volta deles. (p. 282)

Os procedimentos de qualificação dos capitães encenam o discurso eufórico que quer diferenciar o evento presente de todo um passado de terror. Nesse sentido, a atitude

isolada dos capitães contribui para a configuração de uma caracterização positiva, engrandecendo-os, enquanto a suposta “inteligência perto do coração” aponta para um modo de pensar contrário àquele que teria legitimado o governo autoritário, visto que, ao menos nesse momento, não seria guiado pela violência.

Um pouco mais adiante, nas mesmas páginas em que o narrador refere à derrocada do antigo poder pelos militares, retorna o foco narrativo de 3ª pessoa, momento em que Alexandra enxerga dois cegos entre a multidão. A cena vai adquirindo, na comparação com o trecho em 1ª pessoa, uma intensa inquietude, já que se subentende que é possível ver os cegos também como integrantes da presença popular no movimento revolucionário, o que assinala outra perspectiva. Nesse sentido, vocábulos como “felicidade parada”, “solidão”, “olhos brancos” e “visionários” atribuem certa indefinição ao que estava acontecendo, como também em relação ao que viria, podendo estar aludindo indiretamente a uma adesão generalizada realizada, em um primeiro momento, sem ponderação.

Note-se também que a mudança de foco narrativo, de 1ª para 3ª pessoa, mostra um afastamento do narrador em relação ao conteúdo narrado, o que, posteriormente irá indicar novos posicionamentos críticos em relação à realidade lusa. Com relação à instância narrativa de *Alexandra Alpha*, Piteri (1997, p. 113, 122) detalha os possíveis significados das mudanças de foco narrativo no decorrer de todo o romance; em nossa análise, no entanto, interessa apenas entender e frisar que a utilização da 1ª pessoa no momento da visualização da revolução encena uma voz coletiva que elege, como os heróis do novo tempo, os capitães de abril. Para nós, esse procedimento é pertinente, pois, ao indicar a força da coletividade, sugere a possibilidade de escolhas pautadas por uma liderança mais vinculada à vontade popular e não apenas imposta por um único líder responsável por ditar os caminhos do país.

Julgamos que as passagens do romance alusivas à eclosão da revolução encenam-se, primeiramente, como discursos legitimadores do 25 de abril, trechos que, em outro nível simulam a concordância de parte da sociedade portuguesa em relação ao evento aludido. Dessa maneira, concordamos com Cruzeiro (1994), Flory e Camocardi (2004), que, analisando discursos históricos e jornalísticos sobre a Revolução dos Cravos, consideram que a “mitologia” em torno da revolução de 1974 passa por um modo de compreensão que a coloca como um ponto de partida para uma nova etapa da história portuguesa; nessa etapa, o povo, juntamente com o Movimento das Forças Armadas, assume um papel de Salvador da nação, o que pode ser visto, em parte, pelas passagens anteriormente destacadas.

Para Cruzeiro (1994, p. 449), o povo encarnaria esse papel de herói, visto que as Forças Armadas passariam a ser colocadas como a instituição que seria a representante máxima da vontade popular. Para a estudiosa, esse fato fica patente, por exemplo, na existência das Assembléias do MFA, bem como nos cartazes de João Abel Manta, que representam o herói coletivo como um indivíduo “meio soldado, meio povo”. Para Cunha (apud CRUZEIRO, 1994), as Forças Armadas, ao destituírem a ordem “instalada e brumosa”, encarnam ainda o cavaleiro desejado, sendo, portanto, a reatualização do mito sebastianista. Apesar de acreditar que o romance de José Cardoso Pires não chega a fazer a equiparação entre os soldados e o líder messiânico, é curiosa a presença das névoas que se esfacelam naquela manhã de abril citada no romance.

Os primeiros indícios tanto da manutenção de uma ideologia outrora ligada ao salazarismo, percebidos na cena das fragatas, como da indicação de uma incerteza perante os próximos acontecimentos, apontada na figura dos cegos, acabam, no entanto, por diferenciar o discurso do romance daqueles que apenas elegem o 25 de abril como o momento de viragem da história portuguesa. Paulatinamente, no livro, essas indicações

indiretas abrirão espaço para a percepção de um tom melancólico que marca um processo de desmitificação da Revolução dos Cravos. Ou seja, a revisão da imagem desse evento como responsável pela inauguração de um “novo tempo” para a nação lusa, vai ser verificável, na narrativa, principalmente no que diz respeito às posturas das personagens face à realidade diversa da imaginada, realidade sentida no momento pós-revolucionário.

Nesse contexto, cabe a focalização dos principais núcleos de personagens referidos anteriormente e de suas opiniões sobre Portugal e sobre o “ser português” como forma de indicar a dinâmica entre a produção de mitos e sua posterior desintegração:

Noites pesadas, aquelas. O velho Berlengas a passear a sombra no corredor, e o cônego, militares para cá, militares para lá, numa ladainha com glórias ao Spínola pelo meio. Spínola, legionário de São Jorge, inimigo do Dragão: a frente russa, lembrava o cônego, tinha sido ferida pela espada do general quando jovem voluntário contra os vermelhos. Spínola, vice-rei das Áfricas, exemplo de justiça castrense, as antigas colônias ainda um dia teriam de prestar homenagem à lealdade do homem que, combatendo nelas, jamais recusara a negociação e a paz civil. Spínola, o só, Spínola, o digno: que para sempre fosse louvado o seu exemplo de coragem ao ter-se demitido de Presidente do Governo depois da célebre tourada de setembro passado. [...]

Spínola? Ora adeus, o velho Berlengas ouviu aquele nome a ecoar na saleta da braseira e encolhia os ombros. Toda a gente sabia que o general se tinha arrependido de ter aceitado a Revolução, mas aceitara-a e isso é o que o velho não lhe podia perdoar, por mais voltas que desse no corredor. (PIRES, 1988, p. 292-293)

Flagram-se, aqui, as opiniões de duas personagens que se comunicam com o núcleo familiar de Alexandra, o tio Berlengas, outrora citado, e o cônego Domingos, sacerdote que compactuava com a ideologia justificadora do salazarismo e da ditadura. O foco é o General Spínola, figura polêmica que cerca o procedimento de abertura política de Portugal. Essa personalidade tem sua importância na história portuguesa, por ficar a frente do Governo Provisório depois da Revolução de Abril. Conforme nos conta

Piteri (1997, p. 46), quando os capitães cercaram o quartel do Carmo, Marcelo Caetano transfere o poder para o general Spínola e foge com outros ministros. Assim que o general deixa o quartel, acaba sendo aclamado pelo povo.

No entanto, como nota Cruzeiro (1994, p. 451), estar a frente do país durante um tempo não equivale a ter idealizado a derrocada da ditadura, fato que seria comprovado posteriormente pela percepção da vinculação de Spínola com os ideais conservadores de outrora. Desse modo, se a figura do general é confundida com o rosto do movimento, passando a ocupar um lugar de herói, deixado vazio pelos capitães. Pouco a pouco, a destinação desse mesmo papel será questionada, tendo em vista as tentativas de Spínola de instalar uma nova ditadura.

A feição heróica dessa personalidade política é trazida para a narrativa por meio da voz do cônego Domingos, que enaltece a imagem de Spínola como guerreiro militar. Desse modo, o general passa a exercer, para uma porção da sociedade lusa prejudicada com o advento da revolução, a esperança da defesa de um retorno a um governo mais autoritário. E mais, ele assume uma figura de “legionário”, ligado a Igreja e aos ditos valores cristãos, haja vista a menção ao Dragão de São Jorge, bem como a sua figura como soldado que fazia frente às ideias comunistas, indicadas na alusão aos “vermelhos”.

No primeiro parágrafo verificamos a referência à demissão de Spínola da presidência do II Governo Provisório, decisão tomada após seu lento afastamento dos ideais defendidos pela Comissão Coordenadora do Programa das Forças Armadas, instituição autônoma que visava direcionar os novos rumos do país, atendendo aos interesses da coletividade (cf. PITERI, 1997, p. 60). De acordo com Piteri (1997, p. 62), sua saída, ocorrida após uma tentativa de golpe fracassada, ocorrida em 26 de setembro de 1974, em uma tourada em Campo Pequeno, é vista de forma positiva pelo sacerdote,

visto o general mostrar, desse modo, sua simpatia para com os valores conservadores portugueses.

Por ser uma figura bastante controversa, o general é criticado por João Berlingas que, ao contrário do cônego, vê Spínola com desconfiança, uma vez que ao dar o seu apoio à revolução ele acabou por contribuir com a derrocada do antigo regime, regime que favorecia as grandes aristocracias rurais. Desse modo, a postura de Spínola em ter aceito e, depois, retrocedido em relação à revolução, é combatida pela sobreposição das opiniões do cônego e de João, sobreposição que deixa ver, em última instância, a desconfiança com que parte da população passaria a enxergá-lo.

Se as passagens destacadas apontam para um direcionamento diferenciado da interpretação do ser português, ligado a uma configuração mais passadista, ou ainda, melancólica da nação, pois as personagens destacadas preferiam sua situação no passado, a focalização de outras ilustra a rearticulação de posturas perante a nova realidade portuguesa:

Sophia Bonifrates detestava aquilo a que podemos chamar “pornografia mural”. Palavrões desbocados nas paredes como vômitos de vingança, obscenidades em frases feitas, pênis cabeçudos riscados a despachar era arte que a enojada [...]

Nuno, em 1972: Os muros desse país foram politicamente censurados.

Maria: Pasteurizados com merda.

1. Quando um estrangeiro elogiava Lisboa, cidade branca, Sophia não pensava na brancura do medo ou na brancura policiada (como o Nuno, como a Maria), mas na claridade solar das fachadas ainda provincianas. Até por isso as inscrições obscenas eram ainda mais obscenas.

Sophia, em contrapartida, achava divertidíssimos os grafitti das toilettes públicas. (PIRES, 1988, p. 303)

Nuno (mais tarde, 1974) disse: Eram tristes os muros censurados. E realmente depois do 25 de abril Sophia Bonifrates deslumbrou-se com alegria com que as paredes silenciadas floresceram por toda a cidade, pintadas de cravo e saudações. (p. 304)

A passagem destacada ressalta a opinião de Bonifrates, personagem que ao se referir aos muros de Lisboa como “pornografia mural” demonstra um comportamento que indica sua alienação quanto ao significado que as pichações e, principalmente, o apagamento dessas, elucidaria. Desse modo, a nomeação de Lisboa como “cidade branca”, e o sentido que o termo implica, evidencia que Sophia não compreenderia que a ação de pintar as manifestações escritas nos muros era mais uma forma de censura à livre expressão, atividade continuamente apoiada durante o período do governo salazarista.

Os trechos citados indicam também uma realidade do período pós-revolucionário: o fato de que com a abertura política, as pessoas puderam se expressar com mais liberdade, utilizando-se dos muros em branco para manifestar opiniões que acabaram por constituir verdadeiros “diálogos” (PIRES, 1977, p. 269), fenômeno praticamente impossível durante a ditadura¹⁶. A fala de Nuno é esclarecedora da importância da ação de se pintar os muros, porque reforça o processo da censura antes existente e que atingiria todos aqueles que não aceitavam o padrão imposto, atuando tanto na esfera pública como na vida privada de todos os portugueses. O deslumbre de Bonifrates perante os murais da revolução que florescem como os cravos é indicativo da volubilidade de suas opiniões e de sua necessidade de filiação ao grupo que se encontra no poder, grupo agora representado pelos militares que promoveram a Revolução.

Essa volubilidade pode ser vista em Bernardo Bernardes que, depois do 25 de Abril, passa a trabalhar em um gabinete do Ministério da Informação, onde, entre outras atividades, organiza uma mostra de fotografia que tem a revolução como tema:

¹⁶ José Cardoso Pires discute esse tipo de manifestação no ensaio “Sete parágrafos sobre a liberdade e algumas inscrições murais”, inserido no livro *E agora, José?* (1977), texto que se constrói ao redor de algumas frases estampadas nos muros.

Bernardo Bernardes, que reconheceu o interesse da proposta, preveniu: O folclore político era a má consciência dos revolucionários burgueses. Citou Brecht. Na opinião de Bernardes a linguagem dos muros devia ser apresentada como uma pedagogia da Revolução. Os murais substituíram as estátuas, disse.

Por trás da cadeira de Bernardo Bernardes, estava o cartaz MFA da criança a colocar um cravo na boca da espingarda de um soldado. Pela janela, aberta de par em par, chegava um buzinar intermitente de automóveis em desfile na avenida da Liberdade. Uma manifestação política, os claxons tocavam a compasso como que silabando palavras de ordem.

O sótão dos malditos: Um grupo de intelectuais, contou Bernardes, tinha proposto que as estátuas de Salazar e seus sicários não fossem apeadas e armazenadas no sótão dos municípios mas mantidas *in loco* e acrescentadas da sua verdadeira biografia nas instituições do fascismo (polícia, política, censura, corrupção econômica). Bernardes considerava “aliciante” esta forma de “pedagogia pública” mas receava que se tornasse desestabilizadora ou contraproducente. Neste momento tínhamos tanto a fazer de novo que não podíamos perder tempo com o velho, considerava ele. (PIRES, 1988, p. 305)

Concordando com a mostra de fotografia, mas realizando uma avaliação sobre o evento, o julgamento de Bernardes parece sugerir seu posicionamento altamente transformável. Desse modo, citando Brecht, Bernardes parece mostrar-se contrário a legitimação das imagens da revolução, colocando a exposição como um movimento provindo da burguesia, classe social que se colocaria a favor dos ideais revolucionários apenas porque foram eles que vingaram. Apesar do teor crítico de suas afirmações, a personagem acaba por denunciar um movimento que é o dele próprio: a ação de filiar-se ao grupo que estava no poder, transmutando discursos, de modo a garantir sua sobrevivência e seu papel supostamente diferenciado de intelectual.

A focalização do local em que a personagem passa a trabalhar liga-o ao discurso revolucionário, fato indicado pela visualização do cartaz emblemático do MFA, por detrás de sua cadeira, aspecto que marca uma diferença em relação às instituições outrora ligadas a ele. O duplo posicionamento de Bernardo, mostrado na sua adesão a ideais diferenciados de acordo com as circunstâncias políticas do país, aumenta a

complexidade da personagem que, se, de um lado pode estar simplesmente expressando uma análise crítica em relação às novas posturas doutrinárias, de outro, pode sugerir que ele ainda trazia vínculos com o sistema ditatorial.

A menção às buzinas e ao desfile indica uma prática comum ao momento pós-revolucionário, visto que a livre expressão, outrora proibida, passa a ser usufruída pela população, possibilitando, assim, a organização de diferentes movimentos. Por outro lado, a referência aos sons dos claxons, como que “silabando palavras de ordem”, sugere que não havia necessariamente uma apreciação crítica por parte de todos aqueles que participavam das manifestações. Alguns cidadãos parecem, assim, seguir o que seria normatizado: se antes o dito correto eram mostras de apoio ao governo de Salazar e Marcelo Caetano, agora a ordem parecia ser a vinculação aos capitães, prática que casa com a postura da personagem Bernardo Bernardes.

No terceiro parágrafo citado, Bernardes cita a opinião de parte dos intelectuais portugueses que defendiam a manutenção das estátuas representativas do governo ditatorial no espaço em que se encontravam, acompanhadas de determinadas palavras que marcaram o sistema repressivo. Sua discordância novamente deixa dúvidas a respeito de seu posicionamento político, não sendo possível identificar sua preferência nem ao grupo conservador nem ao revolucionário da sociedade portuguesa da época. As posturas políticas vacilantes perante a nova realidade também comparecem na focalização das opiniões de Opus Night, seja em relação às consequências da revolução, seja quanto aos movimentos contra-revolucionários:

Opus Night, cravo sim, cravo não.
Muito antes da abrilada dos capitães [...] Sebastião Opus Night sempre usara cravo na lapela e estava ali o barman que não o deixava mentir. Cravo branco, preciso que se note [...] (PIRES, 1988, p. 316)

Mas hoje em dia nem o branco era de confiança porque os vermelhos começavam a desbotar a olhos vistos [...]

Opus Night: “Cravos, cravos dos bons, cravos a sério, quem os oferecia a esses militares era eu, mas haviam de ser uns cá que eu sei”. Explicou que eram cravos de ponta, dos tais com que se prega a ferradura das bestas; esses é que ele se propunha a oferecer aos capitães de abril para os ver a dar aos cascos para fora de Portugal. (p. 318)

A alternância verificada na frase “cravo sim, cravo não” identifica-se com a natureza politicamente ambígua da personagem Opus Night. A alusão à revolução como “abrilada dos capitães” indicia a interferência do ponto de vista de Sebastião na voz narrativa, possibilitando que a expressão seja lida de forma irônica, uma crítica de cunho pejorativo ao momento revolucionário, que vai perdendo sua força inicial, haja vista a imagem metafórica do desbotar dos cravos.

Pontuamos que, neste momento do texto, faz-se alusão a atentados, de autoria de movimentos contra-revolucionários, de cunho autoritário, que teriam como alvo os ideais da revolução. O que se sugere aqui, por meio do enfraquecimento da cor vermelha, é a incapacidade que o movimento dos capitães tinha para organizar mudanças na velocidade em que elas eram exigidas, situação que coloca em perigo o que se havia conquistado.

No terceiro parágrafo citado, verificamos que se, em um primeiro momento, o signo “cravo”, de simples flor, passa a designar o emblema da revolução, em um segundo, ganha teor irônico ao remeter aos pregos que prendem as ferraduras aos cavalos. A transfiguração dessa imagem remete à crítica de Sebastião que, posicionando-se contrariamente às conquistas da revolução, expressa, de forma grosseira, seu desejo de ver os capitães longe de Portugal.

Ao intercalar diferentes pontos de vista sobre os acontecimentos do período pós-revolucionário, o romance permite a desmitificação da Revolução como um acontecimento redentor da história portuguesa, indiciando, assim, a necessidade de reflexão mesmo no retorno à democracia. Posicionando-se criticamente perante a

importância da Revolução dos Cravos na tentativa de se criar uma nova identidade para o povo luso, Eduardo Lourenço assevera que:

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 exactamente as mesmas: *instalar no país o lisonjeiro papel de país revolucionário, dotado de Forças Armadas essencialmente democráticas, considerando os cinquenta anos precedentes como um parêntesis lamentável, uma conta errada que se apagava no quadro histórico para recomençar uma gesta perpétua na qual o salazarismo tinha sido uma nódoa indelével.* (LOURENÇO, 2010, p. 61)

A reflexão de Lourenço encontra correspondência no que verificamos no romance, principalmente a partir da terceira parte da obra. Passado o período eufórico da revolução divisam-se os efeitos de uma abertura política desorganizada, abertura perante a qual Portugal parece, em um primeiro momento, despreparado. As consequências da Revolução dos Cravos e dos governos provisórios que se seguiram traduziram-se de forma quase que imediata numa tentativa de busca de uma identidade “legítima” que, entretanto, novamente não encontraria respaldo com a realidade, visto que a Revolução por si só não daria conta de alterar o quadro caótico em que se encontrava o país depois de tantos anos de ditadura.

Desse modo, se antes de abril de 1974, a identidade portuguesa confundia-se com a imagem da nação reiterada pelo Estado Novo, de um país ruralista, pacífico, mas pronto para aderir às armas, se necessário, de homens viris e mulheres subservientes, pois assim mandaria a suposta ordem natural das coisas, ou ainda de cidadãos incapazes de mudar o próprio destino, a não ser que a providência se situe ao lado dele, a imagem que se cria após a revolução é de uma nação essencialmente democrática, em que as diferenças são toleradas e todos são ouvidos. As duas imagens, portanto, são forjadas a

partir de mitos sobre o ser português e não a partir da observação da capacidade real que esse povo teria de reconstruir-se¹⁷.

Por outro lado, a falta de adesão das personagens, supostamente ligadas à intelectualidade, a pontos de vista facilmente identificáveis a noções autoritárias ou revolucionárias aponta para uma ausência de personalidade que se desdobra na criação de uma identidade fictícia que unisse todos os portugueses. A essa identidade soma-se a agregação de diferentes valores às personagens, aspecto visualizado, por exemplo, na nomeação da protagonista, que parece aderir ao nome da empresa em que trabalha para melhor se definir enquanto indivíduo. Coisificando-se, Alexandra renega suas opiniões em nome da manutenção de sua posição social; de modo ainda mais complexo, no entanto, recebe outras alcunhas que marcam sua relação com a amiga Maria, por exemplo.

O diálogo entre Maria e Alexandra na parte final da narrativa de José Cardoso Pires problematiza não apenas a ligação entre as duas confidentes, como também tematiza o novo impasse de Portugal diante do momento pós-revolucionário:

‘Posso estar muito enganada’, continuava ela [Maria], ‘mas passamos tempo de mais a viver do histórico e do abstracto, séculos de mais a fingir que éramos histórico-camposinos e todos os políticos nos enchiam os ouvidos com isso. Enchiam e encham [...] Mas, Mana, é o país que nos calhou e antes de mais nada há que desinventá-lo. Trabalhá-lo no real. Responder ao manguito com manguito não leva a coisa alguma’.

Alexandra: ‘Entre a demagogia e o pessimismo, o Diabo que faça a escolha’. Pôs-se a abrir e fechar a tampa do isqueiro. ‘Cá por mim não vejo muito bem como é que em política se pode acreditar com pessimismo’. Mas clic do bater da tampa do Dupont, ‘que se lixe, o assunto é contigo e com seu partido. Para mim’, novo clic do Dupont, ‘o pessimismo, desculpa lá o chavão, não passa de um

¹⁷ A desilusão que provém da averiguação da grande diferença entre o sonhado a partir da revolução e o conquistado de fato é vista em outros textos do autor. No ensaio “E agora, José?”, presente em livro homônimo, Cardoso Pires sobre seu papel de escritor, visto que teria testemunhado tanto o auge da ditadura quanto a sua derrocada e o posterior abandono do sonho de viver em uma nação mais verdadeiramente libertária.

exibicionismo de inteligência pequeno burguesa e é tão manguito como qualquer outro [...]’. (PIRES, 1988, p. 328)

Na conversa entre as duas personagens, Maria, de um lado, chama a atenção da amiga sobre a necessidade de se manter o espírito crítico frente às novas transformações pelas quais Portugal passara. De outro, Alexandra mostra sua descrença no posicionamento da colega que se nega a contentar-se apenas com o conquistado pelo país até agora. Pela fala dessa última contrapõem-se a demagogia daqueles que estariam satisfeitos com o modo pelo qual a política portuguesa seguia seu rumo e o pessimismo de grupos que insistiriam na importância de se continuar a buscar uma melhor saída para a reconstrução de um Portugal saído de anos de repressão.

Maria ressalta a necessidade de “desinventar” o país, ou seja, de exorcizar a ideologia salazarista que acreditava em um Portugal ruralista, imperialista e católico. Em contrapartida, a atitude de Alexandra de abrir e fechar o isqueiro, mesmo que sua fala exprima uma opinião válida e também crítica, indicia um distanciamento ou uma falta de interesse real em pensar sobre estas questões. O fato de o isqueiro ser da famosa marca “Dupont” não deixa de sugerir a posição social da personagem, posição que talvez justificasse seu acomodamento frente à situação de Portugal, visto que, pertencendo a uma camada social privilegiada, nunca teria sentido de fato os efeitos das privações que a maior parte da população teria vivido nos anos da ditadura.

Discorrer sobre as personagens Alexandra e Maria, que se tratam constantemente por “manas”, indica claramente duas faces da mesma moeda, modos diferentes com que a nova geração teria encontrado para lidar com a realidade da nação. Esse movimento duplicado, próprio daqueles que testemunharam o governo autoritário e viveram o processo de abertura política, deixa-se ver no romance nas correspondências criadas entre as duas mulheres. O próprio escritor, em entrevista a Artur Portela, assevera que “Alexandra e Maria são dois rostos de uma mesma

personagem” (PIRES apud PORTELA, 1991, p. 18), o que é intensificado pelo fato de, nos anos de formação, terem tido períodos menstruais simultâneos, além de terem compartilhado da paixão por um mesmo homem, um soldado que parte para a Guerra da África, terem morrido de mãos dadas e terem nutrido a admiração pelo poeta Ruy Belo:

Ela [Alexandra] a ouvir-se:

“...*No meu país não acontece nada...*” ali era um dos seus versos preferidos, “o Ruy Belo é que escreveu isto”, dizia a voz dela no gravador e, caramba é cá de uma amargura...é cá de uma solidão...*No meu país não acontece nada*, começa assim. Depois há aqueles versos do *morre-se à ocidente...* que são belíssimos esses versos, *Morre-se à ocidente como o sol à tarde*, depois vai por aí fora, por aí fora e acaba com *o meu país é o que o mar não quer/ é o pescador cuspidor à praia à luz do dia*” ----salto brusco da bobine: *Os bravos generais citam Teilhard frequentam o templo...*” Ruy Belo ainda. (PIRES, 1988, p. 128)

Pegando-se ainda no Ruy Belo, [Maria] recordou-se da Alexandra, quando lho deu a ler pela primeira vez, com aqueles dois versos sublinhados que lhe ficariam para sempre na memória:

*A gente é providente cala-se e mais nada
a boca é para comer e para trazer fechada.*

Mas, atenção, quem descobriu a poesia de Ruy Belo fora ela, não a Maninha. Ela, pois. Ou o contrário. Não teriam até começado a lê-lo as duas ao mesmo tempo e sabe-se lá pelo mesmo livro e pelo mesmo poema? (PIRES, 1988, p. 224-225)

Se, na passagem inicial, é Alexandra quem declama os poemas “Morte ao meio-dia” e “Os bravos generais”, na segunda, é Maria que retoma dois versos daquele, confundindo-se sobre qual das duas teria conhecido o poeta primeiro. Com relação ao parágrafo referente às impressões de Alexandra, parece-nos interessante como, pelo efeito da bobina, os dois textos do poeta se interligam, reafirmando a situação repressora promovida pelo sistema autoritarista, sistema também sustentado graças à força dos generais. Se Alexandra traz à tona a questão da solidão que os versos de “Morte ao meio-dia” levantariam, é Maria quem reforça a violência de um regime que se impunha aos cidadãos, obrigando-os a se calarem.

A suposta “amargura” das sentenças, porém, deixar-se-ia ver mais nitidamente no momento do romance, após a revolução, em que Maria encontra Ruy Belo, transmutado em personagem. Nesse instante, em que o diálogo entre os dois é intercalado de versos do escritor, Maria entrega a ele uma fotografia, onde está representada uma criança que segura um cravo seco. A representação da garota com a flor morta seria “o próprio retrato de Portugal: a imagem do cravo vivo da Revolução, que depois empalideceu, [apresentando-se] praticamente sem vida” (cf. PITERI, 2003, p. 81).

Por outro lado, o verso do poeta, presente nas citações trazidas anteriormente, “No meu país não acontece nada”, encontra correspondências no que se verifica no romance, pois não há evento redentor para as personagens, nem ocorrências que as faça de fato mudar profundamente, a partir de uma reflexão sobre elas próprias e sobre os caminhos a serem perseguidos pela nação. As mobilizações superficiais em prol de diferentes causas sociais, expressas por personagens como Sophia e Bernardo Bernardes, por exemplo, apenas ilustram, uma vez mais, a articulação de um mesmo movimento acrítico de integração aos valores defendidos por aqueles que estavam no poder. Novamente remetem a uma ausência, preenchida de diferentes maneiras, seja pela integração aos discursos ligados ao salazarismo, seja àqueles ligados a revolução.

Em outra perspectiva ainda, a imutabilidade da sociedade portuguesa seria incorporada à própria estrutura do romance que adquire uma feição circular, haja vista a imagem da queda de um avião em que estavam Alexandra, Maria e Miguel, nas páginas finais do livro. O desfecho da narrativa parece dirigir-se à incorporação do modelo mítico de um ciclo vicioso, modelo esse outrora resgatado nos textos anteriormente analisados em nossa tese, *Lisboa, livro de bordo*, “Por cima de toda a folha”, “Dinossauro Excelentíssimo”. Essa configuração parece-nos ser indicativa da tentativa

de exorcizar o movimento mitificador e legitimador da história portuguesa, propondo, pela sua repetição, um questionamento indireto em relação à validade de um discurso mais pautado na fantasia do que na realidade de fato experimentada. No contexto do romance, a circularidade ganha um valor ainda mais melancólico, já que aponta para o fracasso parcial do movimento dos capitães.

Dirigindo-nos para o desfecho de nova tese, pontuamos o modo com que as posturas mutáveis das personagens, bem como sua integração a diferentes discursos, discursos esses avaliados pelo narrador, deixam ver como elas não fixam seus posicionamentos, mostrando-se vazias. Esse vazio, preenchido pelos discursos do Estado Novo, bem como por aqueles que cercam a Revolução dos Cravos, não permitem com que elas se transmutem, mas fazem com que o leitor possa lançar um novo olhar ao ser português.

CONCLUSÃO

Posicionando-nos frente ao percurso investigativo de nossa tese, deparamo-nos não só com a natureza diversificada dos textos escolhidos, mas também com a singularidade de seus procedimentos. Relembraremos agora cada um dos capítulos que compõem nosso trabalho de modo a concluir nosso caminho.

O capítulo um, “De estátuas sem pedestal: a metrópole portuguesa em *Lisboa, livro de bordo*”, focalizou um livro que apresenta um caráter diferenciado, sendo construído por uma linguagem que agrega o verbal e o visual. A relação entre esses dois tipos de códigos adquire sentidos diversos, tendo-nos chamado atenção as primeiras páginas, que revelam um desvio ou discordância entre o que é escrito e o que pode ser visto, pois a descrição da Praça do Comércio é seguida, no livro, por uma fotografia do Padrão dos Descobrimentos, logro que, em nossa perspectiva, dita o olhar de suspeita que se deve manter desde o início até o final da leitura.

O modo como o texto verbal se arquiteta também nos pareceu digno de nota: ele se faz de fragmentos, flagrando vistas da cidade, e são antecipados por frases de caráter variado (expressões subvertidas, versos de poetas, etc.), sentenças que também exercem a função simultânea de encaminhar e descaminhar o leitor.

O narrador se situa à margem da apreciação fácil e desgastada dos ambientes, conduzindo o leitor pelo labirinto que é sua Lisboa, uma cidade que se constrói à medida que ele nos fala dela. Ele propõe um envolvimento maior com o espaço urbano para que se possa saboreá-lo. Paralelamente, determinadas imagens de Lisboa muito presentes nos guias turísticos tradicionais são recuperadas com o intuito de questionar o olhar muitas vezes restritivo do turista. Se, por um lado, o narrador dirige também um olhar corrosivo a certos monumentos de Lisboa, por outro, investiga e valoriza o que

julga singular na cidade. Ele rebaixa textos oficiais e nos permite ver outros sob uma nova ótica. Dentre os textos que se entremeiam, destacamos lendas, poemas, trechos de obras literárias e referências históricas que se enovelam nas entrelinhas do escrito.

Se, no primeiro capítulo de nossa tese, percebemos que o questionamento sobre a identidade de Portugal encontra-se difuso em *Lisboa, livro de bordo*, no texto “Por cima de toda a folha” essa é evidenciada, concorrendo para isso o fato dessa narrativa se centrar na guerra de independência de Angola, o que permitiu colocar em confronto percepções sobre o país luso e o africano. Nesse sentido, no segundo capítulo de nossa tese, “Navegando contra a maré ou olhares estrangeiros” foi possível focar com mais intensidade no uso da ironia como recurso utilizado pelo narrador para avaliar as consequências da sedimentação das imagens das nações citadas.

Notamos que algumas personagens infantis se apresentam como “porta-vozes” de uma perspectiva adulta que reproduz visões estereotipadas sobre a colônia e os africanos, repetindo, assim, concepções de raízes remotas que constroem uma imagem falsificada e negativa da África.

Por outro lado, a focalização de certas personagens adultas, que rememoram suas condições de vida na colônia, é feita de modo a avaliá-las pejorativamente. Ao centrar-se na descrição delas, o narrador mostra uma postura contrária aos seus discursos e, por consequência, àqueles que elegem Portugal como nação colonizadora por excelência.

Semelhante ao que se constata em *Lisboa, livro de bordo*, “Por cima de toda a folha” é também uma narrativa de difícil inserção em qualquer categorização de gênero, sendo organizada por fragmentos antecidos por espécies de títulos em caixa alta, seguidos, por sua vez, por expressões ou explicações em itálico. Esse tipo de estruturação, aliada à presença de um tom de oralidade, faz com que o texto se aproxime

tanto das narrativas orais quanto daquelas dirigidas ao público infantil, pois constatamos ainda uma relação entre alguns constituintes do texto e as histórias em quadrinhos.

A questão em torno das formas narrativas também esteve presente no terceiro capítulo de nossa tese, intitulado “Destronando velhos reis ou a farsa do líder político ideal”. Por conta de “Dinossauro Excelentíssimo”, objeto desse capítulo, refletimos sobre a possibilidade de se tratar de uma fábula subvertida.

Detectamos em “Dinossauro Excelentíssimo” um viés alegórico que relaciona a figura do protagonista e a de Salazar e ressaltamos também a imagem que paralelamente ele construiu de si mesmo e de seu governo por meio de seus discursos. Conforme pontuamos, a natureza daquela imagem se pauta na construção de um mito em torno da figura do ditador, visto esse recuperar uma concepção de líder político propagada por uma interpretação do destino português como ligado à vontade divina, bem como a de um chefe que representasse essa vontade.

Se, conforme observamos, Salazar serviu-se da crença no retorno do rei salvador para melhor governar, interpretamos que essa utilização não só é reconhecida pelo narrador, que evoca simultaneamente a imagem do imperador, a de Cristo e a do ditador, como é desafiada a partir da distância crítica que a voz narrativa mantém em relação aquela. O uso da paródia, detectada na referência a trechos da Bíblia, comparece como forma de enunciar uma avaliação pejorativa quanto a algumas ideias que justificariam o modo de governar de Salazar ou que divulgariam uma imagem positiva do ditador.

Observou-se também na narrativa a presença de passagens evocativas dos discursos do ex-governante, que são retomados de modo a serem melhor criticados pelo olhar corrosivo do narrador, o mesmo ocorrendo em relação a aspectos cruciais do

governo salazarista, como a política colonial e a censura, transpostos de maneira singular no texto.

Por fim, consideramos que o texto se constrói de modo a desafiar uma crença petrificada de que a nação portuguesa precisaria de um líder que a levasse à redenção. Esse modelo de governante, de acordo com o que defendemos, arquiteta-se, a partir de uma leitura mitificada de chefes como D. Afonso Henriques e D. Sebastião, personagens que, ao serem assim interpretadas, criam uma imagem que é atacada pelo texto de José Cardoso Pires.

Salazar também se faz presente no quarto texto analisado em nosso trabalho. Em *Alexandra Alpha* realiza-se uma espécie de revisão do passado luso recente, sendo focalizada especialmente a década final do governo salazarista, o governo de Marcelo Caetano, a Revolução dos Cravos e os anos imediatamente seguintes.

Também aqui levantamos a hipótese de um romance subvertido e nos detivemos nas personagens representativas de posturas diferentes nesse contexto e, assim, avaliadas positiva ou negativamente pelo narrador. Responsável pela articulação do discurso irônico, ele posiciona-se contrariamente aos modos de agir de personagens ambíguas, volúveis, como Sophia Bonifrates, Bernardo Bernardes e Sebastião Opus Night, entre outros, e coloca-se como favorável a Nuno, Maria e Miguel, personagens nitidamente contrárias ao regime ditatorial.

Centrando-nos na análise do foco narrativo, vimos o narrador se comporta de maneira diferente na narração da Revolução dos Cravos. Nesse momento, ele passa a ser de 1ª pessoa do plural, mostrando uma integração do narrador ao que é contado. Além disso, na sequência, a voz narrativa não fecha os olhos para os desvios que começam a ocorrer.

De um modo geral, a proposta de nossa tese era estudar, entre outros aspectos, como as crenças, mitos e lendas em torno da identidade portuguesa são desmascaradas por Cardoso Pires por meio da transgressão a formas narrativas tradicionais e por meio de recursos como a ironia e a paródia. Antes de passarmos para a conclusão definitiva de nosso trabalho, convém lembrarmo-nos, uma vez mais, de Eduardo Lourenço, principal teórico norteador de nossa tese. Retomando seus apontamentos no texto “Psicanálise mítica do povo português”, e constatamos que, segundo o crítico, a identidade lusa foi se forjando ao longo de séculos a partir de eventos considerados traumáticos. Apesar desses não comparecerem diretamente nas narrativas de José Cardoso Pires, as imagens que advêm deles são discutidas de maneira mais, ou menos, intensa em cada um dos textos por nós analisados.

Nesse sentido, recordamos que o primeiro traumatismo elencado por Lourenço foi o momento de nascimento de Portugal como Estado, fato assim considerado por constituir-se como um ato sem história, isto é, sem explicação prévia. Conforme aludimos na introdução de nossa tese, devido à ausência de explicação para o acontecimento, o povo deu uma resposta singular: a de que Portugal teria sobrevivido por ser o reino escolhido por Deus.

Seguindo o raciocínio de Lourenço, o segundo traumatismo foi o domínio espanhol, período da história portuguesa que foi interpretado como sinal de que o povo luso seria condenado à subalternidade, mesmo que essa não tenha sido verificada de fato. Ao povo restaria apenas esperar pelo retorno do rei salvador (D. Sebastião), que lhe garantiria uma vida de grande prosperidade.

O terceiro traumatismo, por sua vez, foi o *Ultimatum*, exigência da Inglaterra para que Portugal desistisse de alguns territórios da África. Essa exigência acabou causando a revalorização da política colonialista e a intensificação e rejuvenescimento

da imagem da nação portuguesa como aquela que deteria uma vocação colonizadora por excelência.

Por outro lado, um acontecimento que poderia ter sido vivido como trauma, mas não o foi, foi a perda das colônias africanas já no século XX. Mesmo com essa ocorrência, a imagem de Portugal como país descobridor não foi alterada profundamente. De outra maneira, mesmo após a Revolução dos Cravos, não houve uma reflexão profunda sobre o caráter de irrealismo dessa imagem. No período de abertura democrática, à imagem de país autoritário, outra se afirmou: a de que Portugal como nação libertária exemplar.

Resquícios das imagens construídas em torno da nação portuguesa se fazem sentir em textos que são recuperados e problematizados pela escrita cardosiana. Em *Lisboa, livro de bordo* é a ideia de Portugal como nação imperial ou descobridora, bem como de sua metrópole como representativa desses valores é questionada. Em “Por cima de toda a folha” é a imagem de país colonizador que é desafiada. A imagem de Portugal como um país cristão que necessita de um líder que o levasse à redenção é combatida em “Dinossauro Excelentíssimo”, enquanto a imagem de Portugal como país que se reconstruiria totalmente após a Revolução dos Cravos é discutida em *Alexandra Alpha*.

Conforme intentamos mostrar, a escrita de José Cardoso Pires, por fazer-se de uma linguagem pautada no desvio, desmascara o poder reiterativo do mito, permitindo com que as imagens em torno da nação lusa possam adquirir novas formas. As imagens irrealistas em torno dela continuam, mas são subvertidas pelos procedimentos que unificam e diferenciam os textos analisados.

BIBLIOGRAFIA

De José Cardoso Pires

- PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**. Lisboa: Arcádia, 1972.
- _____. **Cartilha do Marialva**. Lisboa: Planeta Deagostini, 2001.
- _____. **O burro em pé**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1979.
- _____. **E agora, José?** Lisboa: Moraes, 1977.
- _____. **O anjo ancorado**. 5ed. Lisboa: Moraes, 1977.
- _____. **Balada da praia dos cães**. São Paulo: Círculo do Livro, sd.
- _____. **Alexandra Alpha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. **A república dos corvos**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- _____. **De profundis, valsa lenta**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- _____. **A cavalo no diabo**. 2ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- _____. **Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares, memorações**. 5ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- _____. **Dispersos 1**. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

Sobre José Cardoso Pires

- AMBROGI, M. V. B. **A sugestão metafórica na obra de José Cardoso Pires**. São Paulo, 1988, 165p. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- BARBOSA, M. H. S. Uma abelha na chuva e Alexandra Alpha: sob o paradigma da paixão. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, n. 1, mar. 1991.
- BRIDI, M. V. José Cardoso Pires em viagem por Lisboa. In: **Encontro Regional da Abralic**, 2007, São Paulo, Brasil.
- CABRAL, E. **José Cardoso Pires – Representações do mundo social na ficção (1958-82)**. Lisboa: Cosmos, 1999.

CALVÃO, D. Presença do Brasil na obra de José Cardoso Pires. In: LEPECKI, Maria Lúcia (org). **Uma vírgula na paisagem**. Roma: Bulzoni Editori, 2003.

COELHO, E. P. Cardoso Pires: o círculo dos círculos. In: _____. **A noite do mundo**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1988.

COSTA, L. S. Lisboa – a terra, a água, o ar e os sonhos. Lisboa. **Suplemento Literário Público**, p. 5, 20/12/1997.

CRUZ, L. **José Cardoso Pires: análise crítica e seleção de textos**. Lisboa: Arcádia, 1972.

_____. Breve nota sobre o ditador no romance português contemporâneo. In: **Le Roman Portugais Contemporain** – Actes du colloque, 24-27 octobre 1979. Paris: Foudation Calouste Gulbekian, 1984.

DUARTE, L. P. O artifício da leveza em “Os reis mandados”, de José Cardoso Pires. In: LEPECKI, M. L. **Uma vírgula na paisagem**. Roma: Bulzoni, 2003.

GARCÍA, M. J. F. La novela del dictador Salazar: *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires. **Anuário de Estudos Filológicos**, XXIII, p. 123-142, 2000, Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58994> , Acesso em: 18/08/11.

GONÇALVES, V. M. **Mutilados em conspiração**: um estudo da prosa de ficção de José Cardoso Pires. São Paulo, 1979. 121f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo.

GROSSEGESSE, O. Cidades que em nós se fazem: *Lisboa - livro de bordo* (1997) José Cardoso Pires como ‘entre-lugar’. **Revista Fronteiras**., São Paulo, vol. 4, n. 4, São Paulo, dez, 2009, Disponível em: http://www.pucsp.br/revistafronteiras/numeros_anteriores/n4/download/pdf/escrita_cida_de.pdf. Acesso em: 11/06/2011.

_____. Bichos, velhos e estátuas – a Lisboa carnalizada: de Alexandre O’Neill a José Cardoso Pires. In: JAECKEL, Volker. **Olhares litero-artísticos sobre a cidade moderna**. München: Martim Meidenbauer, 2011.

GUELF, M. L. *O Delfim*: uma leitura pós-moderna da História. **Veredas 2**. Porto, 1999, p. 253-269.

LEPECKI, M. L. **Ideologia e imaginário**: ensaio sobre José Cardoso Pires. Lisboa: Moraes, 1977.

_____. O intertexto evangélico em *Dinossauro Excelentíssimo*. In: _____. (org). **Uma vírgula na paisagem**. Roma: Bulzoni Editori, 2003.

LOPES, Ó. **Os sinais e os sentidos** – literatura portuguesa do século XX. Lisboa: Caminho, 1986.

MARGATO, I. A primeira vista é para os cegos. **Revista Semear**, Rio de Janeiro, n. 3: PUC, 1999, p. 37-52.

MOURÃO, Luís. **Um romance de impoder**: a paragem da história na ficção portuguesa contemporânea. Coimbra: Angelus Novus, 1996.

NASCIMENTO, F. Apontamentos sobre a Lisboa palimpsesto de José Cardoso Pires. **Revista de Cultura Agulha**. n.55, Fortaleza/São Paulo, Jan/Fev, 2007. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag55pires.htm>. Acesso em: 20/10/2011.

PALLA E CARMO, J. O todo e as partes: significado real e dimensões na obra de José Cardoso Pires. In: _____. **Do livro à leitura**. Lisboa: Europa-América, 1971. p. 95-114.

PEDROSA, I. **José Cardoso Pires – Fotobiografia**. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

PEDROSA, I. José Cardoso Pires, agente de duplo talento. In: LEPECKI, Maria Lúcia. **Uma vírgula na paisagem**. Roma: Bulzoni Editori, 2003.

PEIRUQUE, E. Lalinha e Celeste: era uma vez o coloniasmo. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas – Dossier: o conto**. Porto Alegre, vol. 2, n. 1, jan-jun, 2006, p. 1-7. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4859/2774>. Acesso em: 20/11/2011.

PETROV, P. O realismo e os ‘realismos’ da obra de José Cardoso Pires. **Estudos Portugueses e Africanos**. Campinas, n. 41, p. 39-49, jan/jun, 2003.

_____. O ensaio na obra de José Cardoso Pires. Disponível em: http://www.geocities.com/ail_br/oensaionaobradejosecardoso.htm?200914. Acesso em: 14/01/2009.

_____. **O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca**. Miraflores: Difel, 2000.

PITERI, S. H. de O. R. **O histórico e o ficcional em Alexandra Alpha**. São Paulo, 1997, 187p. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____. Alexandra Alpha: à procura da identidade. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses “Jorge de Sena”**. Araraquara, n. 21, p. 68-88, jan/dez, 2003.

_____. O corvo na pena de Cardoso Pires. In: BUENO, A. F.; FERNÁNDEZ,(Org). **Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 217-224.

PORTELA, A. **Cardoso Pires por Cardoso Pires**. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

REIS, C. José Cardoso Pires, *A cavalo no diabo*: aproximações e derivações. In: LEPECKI, Maria Lúcia. **Uma vírgula na paisagem**. Roma: Bulzoni Editori, 2003.

RIBEIRO, L. M. M. *Uma leitura da narrativa breve de José Cardoso Pires*. Disponível em: <www.filologia.org.br/viicull/anais/caderno 09-31. html>. Acesso em: 29 abr 2006.

_____. “Dinossauro Excelentíssimo” de José Cardoso Pires. *Estudos portugueses e africanos*, n. 23, p. 49-56, jan/jun, 1994.

RODRIGUES, U. T. O último romance de José Cardoso Pires, *Alexandra Alpha* e o dismantelar dos mitos lusitanos. In: **As horas e as desoras**. Lisboa: Colibri, 1993.

SEMEAR: número dedicado a José Cardoso Pires, Rio de Janeiro, n. 11, 2005.

SILVA, Helenice Nazaré da Cunha. *A rede de palavras e a máscara de Imperador em Dinossauro Excelentíssimo*. Rio de Janeiro, 2007, 122p, Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

TORRES, A. P. Sociologia e significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires. In: _____. **Romance: o mundo em equação**. Lisboa: Portucália, 1967.

Geral

ANTUNES, J. F. **O factor africano (1890-1990)**. Venda Nova: Bertrand, 1990.

ARNAUT, A. P. dos S. Representaciones del 25 de abril en la literatura portuguesa. Trad. Isabel Soler. **Cuadernos Hispanoamericanos**, n. 660, junho de 2005.

_____. **Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu**. Coimbra: Almedina, 2002.

AZEVEDO, C. de. **A censura de Salazar e Marcelo Caetano**. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. **Mutiladas e proibidas: para a História da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo**. Lisboa: Caminho, 1997.

BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. 3ed. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1993.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 3ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARTHES, R. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Bertrand Brasil, 1993.

_____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.

BEHLER, E. **Ironie et modernité**. Paris: PUF, 1996.

BELO, Ruy. **Obra poética – vol 1**. 2ed. Lisboa: Presença, 1984.

BENJAMIM, W. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense: São Paulo, 1963.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2ed. Brasiliense, São Paulo, 1986.

BERGSON, H. **O riso**. Trad. Ivonne Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOCAGE, M. M. B. du. **Sonetos** (Apresentação, seleção e notas de Fernando Mendes de Almeida). São Paulo: Publifolha, 1997.

BOOTH, W. C. **A rethoric of irony**. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: UNICAMP, 1996.

CALLOIS, R. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Trad. José Garcez Palla. Lisboa: Cotovia, 1990.

CALVINO, Í. **As cidades invisíveis**. Lisboa: Teorema, 2002.

CHARLES, A. J. e MARQUES DE SÁ, L. A. C. Cartografia Histórica da África – Mapa cor de Rosa – 1º Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica, 2011 – Paraty.

COELHO, E. P. As formas do invisível ou a duplicidade das cidades. In: CENTENO, Yvette Kaci e FREITAS, Lima de. **A simbólica do espaço**: Cidades, ilhas, jardins. Lisboa: Estampa, 1991, p. 239-249.

COSME, L. **Os portugueses: Portugal a descoberto**. Porto: Profedições, s.d.

_____. **Muitas são as Áfricas**. Novo Imbondeiro: Lisboa, 2006.

CRESPO, Á. **Lisboa, mítica e literária**. Trad. Manuel José Trindade Loureiro. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

CRUZEIRO, M. M. **Eduardo Lourenço: o regresso do corifeu**. Lisboa: Notícias Editorial, 1997.

_____. O imaginário político do 25 de abril. In: *Revista de História das Idéias*. Do Estado Novo a 25 de abril. Coimbra: Instituto de História e Teoria das Idéias, n. 16, 1994.

DIAS, M. T. São Jorge, São Vicente ou Santo Antonio? In: _____. *Lisboa Misteriosa*. Lisboa: Quimera, 2004.

ELIADE, M. **O mito do eterno retorno**. Lisboa: Edições 70, 2000.

ERMIDA, I. **Humor, linguagem e narrativa**: para uma análise do discurso literário cômico. Braga: Universidade do Minho/ Centro de Estudos Humanísticos, 2003.

ÉVRARD, F. **L'humour**. Paris: Hachette, 1996.

FERREIRA, P. S. M. **Os elementos paródicos no Satirycon de Petrônio e os seus significados**. Lisboa: Colibri, 2000.

FERREIRA, E. e C., Jorge. **Arte e história de Lisboa**. Casa Editrice Bonichi, 1998.

FIKER, Raul. **Mito e paródia**: entre a narrativa e o argumento. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.

FIORIM, José Luís. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

FLORY, S. F. V. e CAMOCARDI, E. M. A Revolução dos Cravos e suas representações na literatura. In: **Veredas**, ano III, n. 3, novembro, 2004. Disponível em: revcom.postcom.intercom.org.br/index.php/comunicaçãoveredas/article/viewFile/5282/4858. Acesso em: 17/02/2012.

FRANÇA, J. A. **Lisboa: urbanismo e arquitetura**. Venda Nova: Ministério da Educação e Ciência, 1980.

_____. **A arte portuguesa de oitocentos**. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

FRATICELLI, B. **La imagen de la ciudad de Lisboa, entre lo real y lo imaginário**. Madrid, 2001, 384p. Tese. (Doutorado em Filologia Romanica) – Universidad Complutense de Madrid, 2001. Disponível em: <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/flil/ucm-t25946.pdf>. Acesso em: 11/06/2011.

FRYE, N. **A anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 219-235.

GASPAR, J. M. **Os discursos e o discurso de Salazar**. Lisboa: Prefácio, 2001.

GIL, J. **Salazar: a retórica da invisibilidade**. Lisboa: Relógio D'água, 1995.

_____. **Em busca da identidade: o desnorte**. Lisboa: Relógio d'Água, 2009.

GOBBI, M. V. Z. **A ficcionalização da História – Mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

GREGORIUS, A. J. F. O mártir São Vicente e a sua liturgia (Resumo histórico. Exame de textos litúrgicos. Notas e sugestões). Lisboa: Seminário dos Olivais, 1957.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 4ed. Miraflores: Difel, 2004.

HAMON, P. **L'ironie littéraire**: essai sur les formes de l'écriture oblique. Paris: Hachette, 1996.

HUTCHEON, L. Ironie et parodie: strategie de structure. **Poétique**. p. 467-476, 1978.

_____. Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie. **Poétique**. Paris, n. 46, p. 140-155, avr, 1981.

_____. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Teoria e política da ironia**. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

IOZZI, A. Para além da paródia: estudo das implicações teóricas da intertextualidade paródica na crítica contemporânea. **Revista de Letras**. São Paulo, n. 36, p. 85-93, 1996.

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia**: constantemente referido a Sócrates. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

KOTHE, F. Paródia e Cia. **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 62, p. 93-125, jul/set. 1980.

MORA, C. de M. **Sátira, paródia e caricatura**: da Antiguidade aos nossos dias. Aveiro: Universidade, 2003.

MUECKE, D. C. **A ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Irony**. London: Methuen, 1973.

_____. Marcas da ironia. **Cadernos Cespuc de Pesquisa**, Belo Horizonte, 1996.

LEPECKI, M. L. O romance português na busca da História e da historicidade. In: **Le Roman Portugais Contemporain** – Actes du colloque, 24-27 octobre 1979. Paris: Foudation Calouste Gulbekian, 1984.

LOURENÇO, E. **O labirinto da saudade**: psicanálise mítica do destino português. 7ed. Lisboa: Gradiva, 2010.

_____. **Nós e a Europa ou as duas razões**. 2ed. Lisboa: Casa da Moeda, 1988.

_____. **Mitologia da saudade – seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Literatura e revolução. **Colóquio-Letras**, n. 78, Março, 1984, p. 7-16.

_____. **A nau de Ícaro**. Seguido de imagem e miragem da lusofonia. Lisboa: Grandiva, 2004.

MACEDO, T. C. de. Literatura de guerra: duas perspectivas de um mesmo conflito (Angola e Portugal). In: LOPONDO, Lillian (org). **Dialogia na literatura portuguesa**. São Paulo: Scortecci, 2006.

MACEDO, A. G. **Narrando o pós-moderno**: reescritas, revisões, adaptações. Braga: Universidade do Minho/ Centro de Estudos Humanísticos, 2008.

MARTINHO, F. G. B. Modernismo português e brasileiro: olhares e escritas cruzadas. **Scripta**. Belo Horizonte, n. 12, p. 189-208, 1º sem, 2003. Disponível em: http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta12/Conteudo/N12_Parte02_art02.pdf. Acesso em: 22/01/2012.

MEDINA, M. do C. **Angola**. Processos Políticos na Luta pela Independência. Coimbra: Almedina, 2005.

MEGIANE, A. P. T. **O jovem rei encantado**: expectativas do messianismo régio em Portugal, séculos XIII a XIV. São Paulo: Hucitec, 2003.

MEMMI, R. **O retrato do colonizado procedido do retrato do colonizador**. Trad. Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

NASCIMENTO, A. A.; GOMES, S. A. S. **Vicente de Lisboa e seus milagres medievais**. Lisboa: Didaskalia, 1988.

NOGUEIRA, F. **Salazar – O último combate (1964-1970)**. Porto: Livraria Civilização, 1985.

OLIVEIRA, M. C. X. de. Histórias em quadrinhos e suas múltiplas linguagens. *Revista Crioula*, n. 1, mai, 2007. Acesso em: 21/21/2011. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/01/Artigos/10.pdf>

O'NEILL, A. **Poesias completas**. Introdução de Miguel Tamen. 5ed. Lisboa: Assírio Alvim, 2007.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 2ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

PAIVA, M. H. de N. **Contribuições para uma estilística da ironia**. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1961.

PENA, A. **Salazar, a imprensa e a guerra civil de Espanha**. Coimbra: Minerva Coimbra, 2007.

PETROV, P. (org). **O romance português pós 25 de abril**. Lisboa: Roma, 2005.

PIMENTEL, I. F. **A história da PIDE**. Venda Nova: Círculo de Leitores, 2009.

PIRANDELLO, L. **O humorismo**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

POSSENTI, Sírío. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.

REAL, Miguel. **A morte de Portugal**. 2ed. Porto: Campo das Letras, 2008.

_____. **Eduardo Lourenço e a cultura portuguesa**. QuidNOvi: Matosinhos, 2008.

ROSAS, F. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. In: **Análise social**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2001, vol. XXXV, n. 157, p. 1031-1054. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218725377D6jFO4wy1Oi67NG6.pdf>. Acesso em: 20/09/2011.

_____. **Lisboa revolucionária (1908-1975)**. Lisboa: Tinta da China, 2007.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 1988.

SALAZAR, A. O. **Discursos e notas políticas**. (1938-1943). 2ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1959. Disponível em: <http://www.oliveirasalazar.org/documentos.asp>. Acesso em: 31/08/11.

_____. **Discursos e notas políticas**. (1951-1958). 2ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1959. Disponível em: <http://www.oliveirasalazar.org/documentos.asp>. Acesso em: 08/09/11.

VALENSI, L. **Fábulas da memória: A batalha de Alcacer-Quibir e o mito do sebastianismo**. Trad: Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

VENÂNCIO, J. C. Racismo, xenofobia e a sociedade portuguesa. In: _____. **Colonialismo, antropologia e lusofonias: repensando a presença portuguesa nos trópicos**. Lisboa: Vega, 1996, p. 121-138.

XAVIER, L. G. **O discurso da ironia em literaturas de língua portuguesa**. Viseu: Novo Imbondeiro, 2007.

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa

São José do Rio Preto. ____/____/____

Assinatura