2

A poética: a chave que abre chave

12

E escrever ficção não é propriamente levantar um edifício racionalizado pedra a pedra. Por mais pessoal que seja a voz do novelista, por mais experiência que ele tenha do ofício de contar, cada romance é sempre a busca de uma **organização e de uma forma que há-de nascer da estória que ele tem para transmitir**.[13]

José Cardoso Pires

[12] PALHA, Victor. Caricatura de José Cardoso Pires. In: LEPECKI, Maria Lúcia. **Ideologia e imaginário: ensaio sobre José Cardoso Pires**. Lisboa: Moraes, 1977, p. 181.

[13] PIRES, José Cardoso. Visita à oficina: o texto e o pré-texto. *In*: _____. **E agora, José?**, *cit.*, p. 120.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

A busca do tom de uma fala é, por vezes, angustiante. No entanto, há autores que nos indicam, através de suas reflexões "poéticas"[14], se não caminhos, ao menos, índices para compreendermos "os planos formulados numa dada e complexa álgebra"[15]. É assim que Cardoso Pires pensa o discurso literário. Na epígrafe que abre este capítulo, já podemos objetivar nossa reflexão sobre o ofício de contar e de como contar uma fábula.

A Poética tem por objeto a análise e a interpretação das obras de arte verbal, cuja característica está em constituírem discursos ficcionais ou imaginários. *Poiein*, em grego, significa "fazer ou produzir"; ao utilizar essa idéia em sua *Arte Poética,* Aristóteles particulariza e descreve o texto literário, decompondo-o e atribuindo-lhe valor. Cria, desse modo, um sistema que pode ser utilizado tanto pelo crítico quanto pelo "poeta". E se, na Antiguidade, esse sistema era parâmetro para várias obras, na modernidade cada autor pode criar a sua "poética", revelando os procedimentos com os quais compôs sua obra, particularizando-os e descrevendo-os. Portanto, ao publicar "Visita à oficina – o texto e o pré-texto", Cardoso Pires nos revela a existência simultânea do crítico e do criador consciente, senhor de seu oficio e de suas palavras.

Sem vincular-se a uma corrente estético-literária, Cardoso Pires imprimiu em sua obra as preocupações sociais e políticas, numa escrita objetiva e extremamente crítica em relação à atuação do Estado Novo. Seus textos teóricos e ficcionais criticam de modo incisivo os valores propagados pelo regime salazarista. Nesse contexto, a literatura ganha cunho estético-político, porque interrogar é "se meter no que não é de sua conta"[16], ainda que a censura estabeleça "conveniente confusão de valores, necessárias a humilhar os escritores insubmissos e a apagar-lhes a influência"[17]. Portanto, a ação de Cardoso Pires se tornou uma intervenção na esfera pública, não só como escritor, mas também como intelectual. Parece-nos que este é o papel que o contador de histórias escolheu, pois sabe "andar sobre o gume da faca e em pele viva" [18].

---

[14] No sentido aristotélico do termo.
[15] PIRES, José Cardoso. **Dispersos 1**. Lisboa: Dom Quixote, 2005, p. 23.
[16] SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa do intelectual**. São Paulo: Ática, 1994, p. 30.
[17] PIRES, José Cardoso. Visita à oficina: o texto e o pré-texto II: técnica do golpe de censura. *In*: _____. **E agora, José?**, *cit.*, p. 188.
[18] PIRES, José Cardoso. Visita à oficina: o texto e o pré-texto I: memória descritiva, *cit.*, p. 118.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

2.1
A palavra-chave: confabular

> Muito importantes também eram certas palavras que se usavam para abrir portas e discursos. Bem manobradas, valiam como chaves e feliz de quem as soubesse usar.[19]

Em seu estudo *Visita à oficina – o texto e o pré-texto*, Cardoso Pires reflete sobre o discurso[20] narrativo na instância criadora do processo literário, ou seja, "sobre o ato de criar, é possível ao autor repensar e descobrir muitas das linhas e dos impulsos que trabalharam a **lógica interna** do seu conto"[21], distinguindo, assim, as variáveis com as quais arquitetou o romance **O Delfim**. No entanto, essas reflexões que incluem a "lógica interna" não se limitam a esse romance, porque naquele texto há, entrelaçados à análise do autor, "conceitos" que delineiam traços para uma poética cardosiana. Para Mário Dionísio:

> [...] é fácil imaginar o Autor em frente do seu material como quem espalha na mesa as cartas dum baralho, dispondo-as desta e doutra maneira, misturando-as de novo, voltando a separá-las, a dar-lhes novos lugares, até descobrir a organização em que o rei, a dama e o valete mais realce ou mais se dissimule conforme as leis da surpresa exijam.[22]

Partindo da leitura do estudo citado e de outros textos cardosianos, é possível resgatar alguns conceitos que caracterizam o *modus operandi* da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

---

[19] PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 71.
[20] Segundo Carlos Reis, o conceito de discurso é plural. Dentre os citados pelo autor, interessa-nos o conceito utilizado pela narratologia "[...] é ao nível do *discurso* que se detectam os processos de composição que individualizam o modo narrativo: elaboração do tempo, a modalidade de representação dos diferentes segmentos de informação diegética, caracterização da instância responsável pela narração, configuração do espaço e do retrato dos personagens, etc." (REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narratividade**. São Paulo: Ática, 1988, p. 29).
[21] PIRES, José Cardoso. Visita à oficina: o texto e o pré-texto I: memória descritiva, *cit.*, p. 121 (grifos nossos).
[22] DIONÍSIO, Mário. Uma pequena grande história. *In*: PIRES, José Cardoso. **O anjo ancorado**. Lisboa: O Jornal, 1984, p. 24.

construção narrativa[23] desse autor. A maneira ardilosa já citada, a de "andar sobre o gume da faca"[24] é uma de suas estratégias, e aparece freqüentemente em sua obra, como observamos na reflexão constante que o texto faz sobre sua composição, ou, como explica o narrador: "Cartas do destino, partidas e dadas, e que mudam de trunfo conforme quem as sabe baralhar"[25]; ou na intromissão do narrador, que parece meditar no exato momento da instância narrativa, e a interlocução que tenta manter com o leitor para que também participe dessa reflexão: "Mas lê o resto, que já vais ver onde quero chegar."[26] Diz o contador de estórias de **Dinossauro Excelentíssimo**: "a páginas tantas havia um comércio sombrio entre o Reino (ou Torre) do Ermitão e o Reino a Sério, o real. Começava mesmo a perguntar-se onde começava um e onde acabava o outro."[27] A presença dessas alusões, somada aos ensaios críticos sobre a própria obra e a de outros autores portugueses, criar um plexo que em hipótese se concretiza numa "poética".

Umberto Eco, no ensaio *A poética e nós*, evidencia traços extraídos da *Poética* de Aristóteles e encontrados em outros autores, que se propuseram abordá-los em seus livros com finura analítica e arguta perspectiva, voltadas para um leitor crítico. Após algumas considerações, discorre mais particularmente sobre os escritos de Edgar Allan Poe, no que concerne à criação de uma "poética"[28]. No estudo, Poe analisa detalhadamente – não como escritor, mas como crítico – a composição do poema *O Corvo*, demonstrando, "passo a passo", o projeto detalhado com propósitos conscientes, investigações metodicamente

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

---

[23] Ainda no aspecto criativo, precisamos considerar as leituras que influenciaram Cardoso Pires, que assim se refere a essas influências literárias: "Quando muito, o que lhe posso dizer é que minha determinação de escrever se deve sobretudo aos contistas. Tchekov e Poe, acima de quaisquer outros. **Do Poe reli tudo, inclusivamente a Gênese dum Poema que eu sempre considerei genialmente elucidativa e transparente como uma anatomia, digamos assim, da arte de escrever**. [...] Por causa da depuração e do tratamento coloquial do texto de Hemingway é que eu me vim a interessar por Stephen Crane e por Damon Runyon, para não falar já do grande Melville de nosso deslumbramento" (*In*: PORTELA, Arthur. **Cardoso Pires por Cardoso Pires**. Lisboa: Dom Quixote, 1991, p. 31 – grifo nosso).

[24] PIRES, José Cardoso. Visita à oficina: o texto e o pré-texto, *cit.*, p. 118.

[25] *Id.*, **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 21.

[26] *Ibid., p. 130.*

[27] *Ibid., p. 143.*

[28] Kenneth Burke afirma: "a Poética não pode fugir ao dever de formular preceitos que estão implícitos na prática do poeta, mesmo que o artista não esteja consciente disso" (BURKE, Kenneth *apud* ECO, Umberto. A poética e nós. *In*: _____. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 222).

elaboradas, seleções precisas e normas eficazes, tudo relacionado à exegese de *O Corvo*. Ao comentar as reflexões estéticas de Poe, Cardoso Pires afirma que correspondem a "uma anatomia, digamos assim, da arte de escrever"[29]. Entendemos, portanto, por analogia, que a "poética cardosiana" também apresenta traços da poética aristotélica[30], principalmente no que concerne não apenas à definição do objeto de seu discurso, mas também à explicação a respeito dos mecanismos empregados para a sua produção, e assim compreendemos as motivações estabelecidas no fazer criativo de Cardoso Pires, entre "organização e de uma forma" e a "estória que ele tem para transmitir"[31].

A organização geométrica desenvolvida por Cardoso Pires em suas narrativas revela-se nas várias camadas significativas da "estória narrada". Essa sobreposição de planos só é possível porque o texto apresenta sua estrutura como se fosse um "significado" que se desdobra em um "significante", para que desse processo se possa em seguida reescrever uma estória que vai completar aquela subjacente à que o autor tenta ocultar. Nesse sentido, Izabel Margato esclarece: a "camada de sentido oculto não anula ou enfraquece a versão visível, antes a contém ou precisa dela para uma outra possibilidade de sentido"[32].

As estratégias com as quais o autor arquiteta seus textos apresentam-se como enigmas, iscas provocadoras, que atuam de forma semelhante aos índices da História para o historiador. Assim, percebemos que, ao mesmo tempo em que o narrador nos conta a estória do **Dinossauro Excelentíssimo**, nós construímos a nossa estória (fábula). Um jogo de desvendar que se aplica não só ao autor, que interpreta os "fatos", mas também ao leitor, que os recria sobre determinado ângulo. Pensando na função do leitor, Cardoso Pires busca a teoria de Duchamp, segundo a qual é o leitor quem "estabelece contato da obra com o mundo exterior, decifrando-a nas suas qualificações mais profundas"[33]. Nesse sentido, continua

---

[29] PORTELA, Arthur. **Cardoso Pires por Cardoso Pires**, *cit.*, p. 31.
[30] Segundo Umberto Eco, "Lubomir Doležel colocou a questão de saber se a poética aristotélica é uma obra de crítica (que visa à avaliação das obras de que fala) ou de Poética que, justamente, visa a definir as condições da literariedade" (ECO, Umberto. A poética e nós, *cit.*, p. 222-223).
[31] PIRES, José Cardoso. Visita à oficina: o texto e o pré-texto I: memória descritiva, *cit.*, p. 120.
[32]MARGATO, Izabel. Narrar para viver, seduzir e desencantar. *In*: A situação da narrativa no início do século XXI: saudades de Sherazade? **Semear**. Rio de Janeiro: Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses da PUC-Rio, nº 7, p. 271, 2002.
[33] PIRES, José Cardoso. Visita à oficina: o texto e o pré-texto I: memória descritiva, *cit.*, p. 119.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

Cardoso Pires: "lembrar [...] as composições articuladas [...] os *mobili*[34] de Dieter Rot; onde 'o encontro' objeto/observador é provocatoriamente alterado por variações contínuas de enquadramento."[35]

Para Cardoso Pires, toda ficção se baseia na dicotomia criação–leitura, processo utilizado ora pelo autor, ora pelo leitor. Portanto, "o processo criativo jamais se considera encerrado."[36], porque há sempre um novo leitor, uma nova criação subentendida. Cardoso Pires relaciona o conceito de leitor ao estilo do escritor, explicando que "as ousadias, a profundidade de sínteses, o ritmo, a organização do tempo narrativo" são conseqüências dessa cumplicidade, que se relaciona conseqüentemente à cumplicidade que há entre escritor e leitor ideal.

Da mesma forma como Cardoso Pires discorre sobre a função e o desempenho do leitor, também o faz a respeito de seu processo criativo. Embora não seja racionalizada, a criação "poética", para esse autor, envolve "muitas intuições, certas imagens, iluminações de pormenores ou registros ao nível do inconsciente"[37], que só não despontam de forma caótica porque a própria história seleciona "a cor da voz com que a escreve, sua métrica, suas relações vocabulares"[38], enfim, promove uma organização formal, vez que, ao ser montada, revela "a coerência das contradições e das particularidades significantes".[39] No caso da poética cardosiana, a ficção tem um compromisso político, mas este não faz da sua obra um documento histórico; ao contrário, é necessário "compreender que a memória das coisas, dos seres e dos cheiros é um inestimável selecionador"[40], porque, se houvesse ligação direta com os documentos históricos, a estória perderia sua característica de fictícia, pois, nas palavras do autor, "a larga documentação, o amontoado de expressões, de imagens

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

---

[34] Marcel Duchamp conceitua *mobile* como um objeto que apresenta o movimento intrínseco de seus elementos acionado por um motor. A cada nova composição, há possibilidades de outro tipo de movimento, autônomo, proporcionado pelas pequenas formas que o artista cuidadosamente cria, recortando chapas metálicas e dispondo-as calculadamente nas pontas de suas hastes interligadas. Suspenso no espaço, o agente gerador do movimento é agora a corrente de ar ou o sopro do espectador.
[35] PIRES, José Cardoso. Visita à oficina: o texto e o pré-texto I: memória descritiva, *cit.*, p. 119.
[36] *Loc. cit.*
[37] *Ibid.*, p. 121.
[38] *Loc. cit.*
[39] *Loc. cit.*
[40] PIRES, José Cardoso. Visita à oficina: o texto e o pré-texto I: memória descritiva, *cit.*, p. 125.

ou de achados [...] constrangem a narração, aliciando-a."[41] Logo, a ficção perderia aquele caráter sobre o qual nos fala Barthes: "a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas [...] porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la."[42]

Não tencionamos analisar detalhadamente o complexo poético cardosiano, mas sim dar uma visão geral sobre o que pensa o escritor a respeito do fazer poético. Sabemos que "poética" implica uma abordagem de determinados fatos literários; neste sentido, consideraremos o *modus operandi* de Cardoso Pires a fim de refletirmos sobre as escolhas do autor para organizar **Dinossauro Excelentíssimo** em uma fábula. Não queremos, ao tomar esta vereda, "descobrir muitas das linhas e dos impulsos que trabalharam **a lógica interna do conto [fábula]**"[43]; nossa intenção é apenas demonstrar as relações que há entre a lógica interna e algumas motivações para a escolha do gênero **fábula**, ou seja, a relação entre a organização e a estória.

Nos estudos da Arte Poética, a palavra **fábula** apresenta dois significados distintos. Por um lado, designa a série ou o encadeamento de fatos que compõem a ação de qualquer narrativa; associa-se à idéia de mito, pois, conforme a designação aristotélica, "é imitação de acções; e, por **"mito"** (fábula), entendo a composição dos actos".[44] Por outro lado, como **gênero literário**, é considerada uma narração breve, em prosa ou verso, cujos personagens são, geralmente, animais; como conto exemplar, alegórico, compreende um conselho, um princípio geral, ético, político ou literário, que se apreende nas entrelinhas da estória contada. Para Flávio Kothe, a fábula é um texto alegórico que, por meio de elementos concretos, busca exprimir uma idéia abstrata. "Que só é abstrata no sentido de escamotear suas raízes sociais e históricas para alcançar maior eficácia apresentando-se como a própria voz da transcendência."[45] Em síntese, a fábula admite dois conceitos: o primeiro produz as imagens, que constituem a organização e a **forma**, a estrutura dinâmica e figurativa da ação; o segundo se

[41] *Loc. cit.*
[42] BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2002, p. 19.
[43] PIRES, José Cardoso. Visita à oficina: o texto e o pré-texto I: memória descritiva, *cit.*, p. 121.
[44] ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1986, p. 111.
[45] KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986, p. 13.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

refere aos conceitos ou às noções universais, isto é, a verdade "falando" aos homens.

A leitura de **Dinossauro Excelentíssimo** vem provocar questões da seguinte ordem: qual a matriz da aproximação da escrita de Cardoso Pires com o gênero fábula?

Em seguida ao esboço da poética cardosiana, veremos de que forma Cardoso Pires reescreve o gênero fábula.

2.2
A fábula de um interrogador

> Quizás ése sea el centro de la reflexión política de un escritor. La sociedad vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente. Hay un circuito personal, privado, de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad.[46]
>
> Ricardo Piglia

Como definir o gênero fábula? Há nessa indagação dois aspectos que se entrelaçam e nos remetem à idéia da criação ficcional (fábula: enredo ou estória exemplar). Afirma a epígrafe que dá início a este capítulo: "Cada romance é sempre a busca de uma organização e de uma forma que há-de nascer da estória que ele tem para transmitir."[47] Esta citação é retomada aqui porque há uma questão sobre a qual desejamos refletir: que relação pode haver entre a escolha de um gênero e a estória que se quer contar? Pensando sobre isso, Briones[48] observa a existência de uma relação entre "ideologia e gênero literário"[49], pois, para essa autora, a opção por determinado gênero literário envolve, de um lado, a

[46] PIGLIA, Ricardo. Una trama de relatos. *In*: _____. **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Planeta / Seix Barral, 2000, p. 43.
[47] PIRES, José Cardoso. Visita à oficina: o texto e o pré-texto, *cit.*, p. 120.
[48] BRIONES, Ana Isabel. Gênero e contragénero. Tópicos do romance policial na narrativa portuguesa dos anos oitenta como via de reflexão histórica. **Revista de Filologia Românica**. Madrid: Universidad Complutense, n. 15, p. 267, 1998. É oportuno esclarecer que a autora faz uma leitura da produção de romances de caráter policial na literatura portuguesa, o que entendemos como releitura. Nesse sentido, associamos o emprego do gênero "fábula" ao procedimento de releitura como uma atitude consciente, uma estratégia do projeto poético do escritor.
[49] *Ibid*., p. 267.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

expectativa de um leitor e, de outro, a intenção social de um escritor. Nesse sentido, a referida ensaísta acredita que "o gênero tem a capacidade de mediatizar esteticamente o código ideológico, ao mesmo tempo em que determinados condicionamentos ideológicos motivam certos elementos discursivos"[50]. De acordo com esta definição, entendemos que o gênero não se constitui num "signo ideológico unívoco"[51], porque a utilização de certa estrutura pode funcionar em um contexto "como sinal de uma ideologia, quer através da subversão, quer da vinculação a seus códigos estabelecidos"[52]. Carlos Reis assim define este procedimento:

> […] una forma poética dotada de cierta consistencia técnico-literaria [...] no obliga a encerrarlo como signo ideológico unívoco [...] porque tal utilización puede tener motivaciones tan variadas como la pura imitación formal con fines lúdicos, la creación del pastiche o la simples fidelidad acrítica a modelos de escuela en momentos de declive artístico.[53]

Na poética cardosiana, o gênero tem a característica de ser motivado, motivando as estratégias discursivas para atingir o seu objetivo, porque para o autor, ou melhor, para o narrador de **O Delfim**, "Cada romance tem as suas recordações à margem das aventuras que conta."[54] Se "el Estado narra"[55], como diz Piglia, "siempre imponiendo una manera de contar la realidad"[56], cabe ao escritor-intelectual demonstrar que não "hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad[57], porque o discurso literário, por não ser unívoco, é capaz de revelar as diversas faces de um fato e criar, através delas, outros discursos, ou um contradiscurso, a trama de relato à qual se refere Piglia. Portanto, para esse autor,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

---

[50] BRIONES, Ana Isabel. Gênero e contragénero, *cit.*, p. 267.
[51] REIS, Carlos. **Para uma semiótica de la ideologia**. Madrid: Taurus, 1987, p. 60.
[52] BRIONES, Ana Isabel. Gênero e contragénero, *cit.*, p. 267.
[53] REIS, Carlos *apud* BRIONES, Ana Isabel. Gênero e contragénero, *cit.*, p. 267.
[54] PIRES, José Cardoso. **O Delfim**. Lisboa: Dom Quixote, 1999, p. 98. Cabe lembrar que, em Aristóteles, a diferenciação formal do gênero está relacionada à construção conteudística.
[55] PIGLIA, Ricardo. Una trama de relatos, *cit.*, p. 43.
[56] *Loc. cit.*
[57] PIGLIA, Ricardo. Una trama de relatos, *cit.*, p. 43.

> Qualquer organização narrativa, acho eu, assenta no enquadramento de uma pluralidade de acções segundo determinado registro literário, mas a disposição dos eventos (a hierarquia que lhe é atribuída na descrição) afirma-se logo à partida como uma operação selectiva, ideológica.[58]

Cardoso Pires busca em sua obra "contar a realidade" por procedimentos que a desvelem, mas jamais a revelem de todo, pois não é sua intenção impor uma verdade; pelo contrário, ele quer, sim, mostrar que numa rede social há verdades, e são essas verdades que criam a malha social. Por isso, quando subverte um gênero literário, está simultaneamente questionando o discurso que se quer "verdade" e a versão que esse discurso está vinculando.

Tratamos deste assunto anteriormente, ao estudar a "poética cardosiana", e verificamos que esta estratégia é que nos permite ler mais de uma estrutura em suas narrativas, porque seus textos são entrelaçados por vários gêneros: há fábula, parábola, apólogo, ensaio, balada, romance policial, discursos que, arquitetados, organizam as estórias que Cardoso Pires quer contar. O autor prefere não se limitar a um gênero, mas desdobrá-los como se fossem *mobili*, ou pontos de vista sobre os temas a serem abordados, ampliando assim não só as perspectivas da estória contada, mas os próprios recursos literários. Sobre essa tendência Maria Alzira Seixo assim entende:

> O romance português da última década não se resigna ao espacejamento tradicional [...] se os anos cinqüenta e sessenta foram já sensíveis a uma pluralidade de nivelamentos narrativos e ao relativismo temporal e subjectivo que lhe é condicionante, só estes últimos anos vêem constituir-se com evidencia um novo discurso onde é justamente no plano da linguagem ou na articulação dos níveis efabulativos que a referida pluralidade se tenta.[59]

A transgressão do gênero fábula é possível e, ainda que o autor elimine alguns traços característicos da fábula clássica, o leitor é capaz de ativar em seu "repertório" aspectos da fábula de sua relação com a idéia de "dizer sem dizer", ou seja, velar para denunciar. Nesse sentido, a fábula às avessas de Cardoso Pires cumpre o objetivo de ser um discurso motivado pela História, isto é, uma alusão à

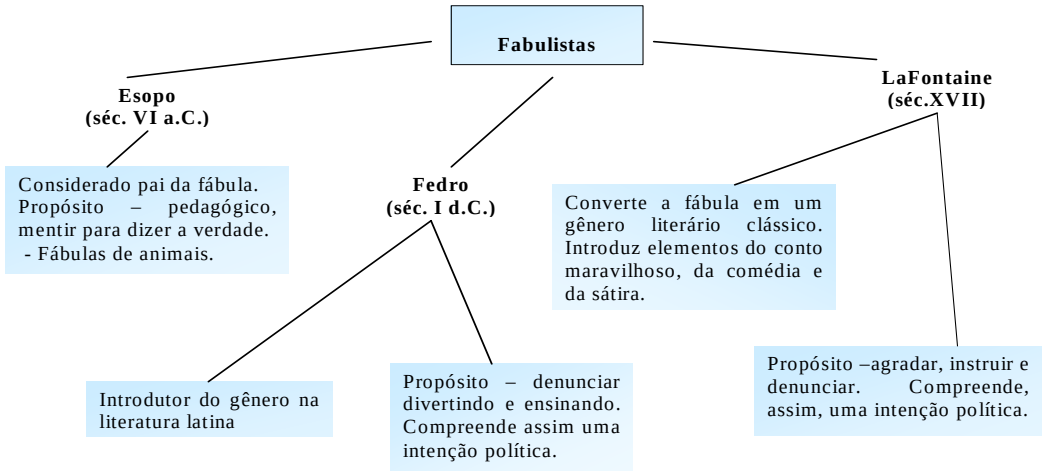
---

[58] PIRES, José Cardoso. Visita à oficina: o texto e o pré-texto, *cit.*, p. 150.
[59] SEIXO, Maria Alzira. Dez anos de ficção em Portugal (1974-1984). *In*: _____. **A palavra do romance: ensaios de genologia e análise**. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 57.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

ditadura salazarista, mas também à estória de oprimidos e opressores, comum ao enredo das fábulas. Isso pode ser verificado nas relações entre as estratégias que o autor mantém da fábula "clássica", com a releitura que faz desses recursos técnico-literários, propondo outra visão desse código discursivo e em conformidade com o contexto em que o autor a produziu.

A esta altura, perguntamos: por que o gênero fábula? Embora o gênero fábula tenha sua origem bastante recuada, escolhemos as idéias de Fedro, por enfatizarem o caráter insubmisso deste gênero. Todavia, não é nosso propósito discorrer acerca dos fabulistas; objetivamos apenas fundamentar nossas análises, contextualizando-as. Por isso, fizemos breve esboço no esquema que se segue:



Todavia, encontramos em Fedro um ponto de partida para definir o gênero fábula: uma narrativa inventada cuja função é fazer refletir e ensinar, por meio do riso, configurando seu tema nos diálogos existentes entre árvores e animais. Chamamos a atenção para a fina ironia do autor, numa história de "gracejo divertido" criada com o intuito de ludibriar a censura.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

Polir de Esopo as fábulas tentei
Em versos de seis pés que concertei.
Duplo valor encerra este livrinho,
Porque provoca o riso, enquanto ensina,
Em frase jovial, prudente e fina,
Da vida o refletido e bom caminho.
Se todavia alguém mal avisado
Censurar-nos quiser por ser estranho
Que as árvores e as feras em tamanho
Colóquio vivam, tenha bem lembrado
Que tudo quanto expomos é fingido,
Pura invenção, gracejo divertido.[60]

O vocábulo "fábula"[61] é de origem latina (lat. *fabula, ae*) e significa[62]: conversa, boato, tipo de narração alegórica, relato em que há geralmente a atuação de animais e do qual se deduz um ensinamento prático. Como observamos, este significado guarda estreita relação com a "fala" – conversa, boato, conversação –, referindo-se ao campo da oralidade, uma herança de tempos imemoriais.

Para Fedro, a fábula apresenta duplo sentido: provocar riso e ensinar por meio de uma invenção, de um fingimento, distanciando-se, desse modo, de qualquer relação que possa haver entre o que o fabulista transfigura por meio de animais e os fatos "reais". Todavia, acreditamos que essa explicação está acrescida de fina ironia, cuja finalidade está em questionar e, ao mesmo tempo, burlar a censura. Nesse sentido, entendemos que uma das funções da fábula é "demonstrar a verdade" por meios alusivo e alegórico.

Escrita em prosa ou em verso, a fábula, na vertente ocidental, tem suas raízes na Antigüidade greco-romana e foi muito cultivada na Europa do século XVIII, consoante o didatismo próprio da época, como subgênero retórico e prefixado. Sua estrutura está dividida em duas partes: a primeira é uma breve exposição narrativa, em que alguns personagens alegóricos, geralmente animais,

[60] FEDRO. **Fábulas**. Trad. Antônio I. de M. Neves. Campinas, SP: Átomo / PNA, 2001, p. 39 (grifo nosso). Série Raízes Clássicas.
[61] No século XX, Ítalo Calvino foi considerado um dos mais importantes organizadores de fábulas. Para ele, fábulas são "em sua sempre repetida e variada casuística de vivências humanas, uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias." In:CALVINO, Ítalo. **Fábulas Italianas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.14.
[62](DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 12 mar. 2005.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

protagonizam uma estória, cuja função é dar exemplo para reflexão posterior; a segunda apresenta breve conclusão, às vezes em uma só frase, ao modo de um conselho, ou ainda uma consideração de caráter moral, supostamente derivada do exemplo narrado.

Na Grécia antiga, coube aos retóricos uma definição para fábula. Foi Aristóteles[63] quem explicou o objetivo da fábula no interior de uma argumentação retórica. Segundo Fernando Ribeiro:

> A fábula, desde Platão preferida à poesia, não só por respeitar a brevidade e a concisão, mas sobretudo por **veicular a verdade**, não constituindo gênero poético; servia a retórica [...] sendo essencial às "arengas públicas" tal como Aristóteles defendeu no XX capítulo, 1394 da sua *Retórica* no século IV a. C.. Manifestava-se por isso como vital à **arte da persuasão** [...]. A fábula mantinha uma relação estreita com a vida concreta, daí o ser expressão adequada ao discurso epidíctico[64] pois proporcionava em excelência soluções perante questões pertinentes.[65]

O aspecto retórico da fábula pode ser explicado do seguinte modo: parte de um *exemplum* – por meio de um texto –, a fim de demonstrar um *proposito* através de uma moralidade, cuja intenção é expressar uma "lição", revelando aos homens como agir pelo bem e pela justiça. Algumas vezes, a moralidade é o ponto de partida para evidenciar argumentos e contra-argumentos.

Para Cardoso Pires, **fábula** é "uma narrativa de sucessos inventados para instruir ou divertir"[66]. Mas, sabemos que na escrita cardosiana essa definição

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

---

[63]Segundo Aristóteles, "As fábulas convêm ao discurso e têm a vantagem de que, sendo difícil encontrar no passado acontecimentos inteiramente semelhantes, é muito mais fácil inventar fábulas. Para imaginá-las, assim como as parábolas, basta reparar as analogias, tarefa essa facilitada pela Filosofia. É pois mais fácil encontrar argumentos pelas fábulas, se bem que os argumentos que derivam dos próprios fatos sejam mais eficazes nas deliberações públicas, porque as mais das vezes o futuro assemelha-se ao passado" (ARISTÓTELES. **Arte poética e arte retórica**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, [s.d.], p. 144).

[64] Quer dizer: discurso de louvor ou censura a um personagem, a uma obra, etc.

[65] RIBEIRO, Fernando. Lessing: arte popular culta. *In*: **Acta do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada: Estudos Literários / Estudos Culturais**. V. 02. Tradução, tradições e cânones. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2001, p. 3-4 (grifo nosso).

[66] Este conceito está no pósfacio da também fábula **O anjo ancorado** (PIRES, José Cardoso. Op. *cit.*, p. 150).

desdobra-se numa função que "neutraliza a censura e desafia o leitor".[67] Nesse sentido, a fábula não se apresenta apenas como gênero, mas também se constitui num singular fazer poético do autor. Interroga o enredo de fatos históricos sob o olhar de outra moral. Esse procedimento deriva provavelmente dos "efeitos da censura em Portugal"[68] que "não só impediam certas publicações como, fundamentalmente, condicionavam a própria criação"[69].

Conforme Fedro, a opressão[70] motivou a origem e a necessidade de se criar um texto com fino engenho, cujo fim era denunciar o jugo a que a população era submetida. Logo, o "poeta" insubmisso ousava dizer o que queria, esquivando-se da punição com imaginosa galhofa. Assim, a este caráter da fábula – gênero literário que apresenta em sua origem a idéia de subversão –, acrescenta-se a função de exemplo[71], semelhante à do provérbio, à do mito, à de estórias exemplares. Cardoso Pires assim discorre sobre a função das estórias exemplares:

> Seria, antes [...] uma "história de proveito e exemplo" – um romance, no sentido tradicional do termo, destinado unicamente a ilustrar uma legenda, uma moral ou um clima humano, para lá de qualquer imediatismo de tempo e de lugar histórico.[72]

Essa citação, embora constante do *post-scriptum* de **O hóspede de Job**, afirma a intenção de propagar o conhecimento dos fatos e transfigurá-los em "exemplo", o que também pode ser observado em **Dinossauro Excelentíssimo**. Nessa obra, a legenda defendida pelo autor ultrapassa a idéia de simples "testemunho", porque Cardoso Pires utiliza o mesmo método de Matisse, que

---

[67] BRIESEMEISTER, Dietrich. A técnica de codificação histórica no romance *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires. **Semear**. Rio de Janeiro: Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses da PUC-Rio, n. 11, p. 81, 2005.
[68] SEIXO, Maria Alzira. Dez anos de ficção em Portugal, *cit.*, p. 49.
[69] *Loc. cit.*
[70] Qual causa deu às fábulas origem. / — Tolhida de expender quanto sentia / **A opressa escravidão, nos apológicos / Pequenos contos, procurou disfarces /** Com que desafogar seus pensamentos / E a calúnia burlar com fio engenho (FEDRO. **Fábulas**, *cit.*, p. 87).
[71] Para Lausberg, *exemplum* é um domínio mais finito do *simile*, que consiste num fato fixado historicamente (ou mitologicamente, ou literariamente), o qual é posto em comparação com o pensamento propriamente dito (LAUSBERG, Heinrich, 1972 *apud* ROCHA, Clara. Para uma leitura dos "contos exemplares". *In*: **Máthesi**. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, n. 10, 2001).
[72] PIRES, José Cardoso. a*pud* COELHO, Nelly Novaes. José Cardoso Pires – *O Delfim*: uma obra "aberta". *In*: _____. **Escritores portugueses**. São Paulo: Quíron, 1973, p. 154.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

"nunca pintava as coisas mas as relações entre as coisas"[73]. Entendemos que o autor não pinta a cena portuguesa, antes procura revelar as relações que há na malha discursiva que paira sob a fábula, construída pelo entrelaçar da história factual e as versões paralelas – expressas por meio de provérbios, exemplos, apólogos, cuja tendência cristalizadora é rompida quando as versões tendem a desmistificar essa cristalização.

As estórias exemplares, ainda que num primeiro momento pareçam narrativas fechadas, são narrativas "dobradas", que, ao se movimentarem, giram como os *mobili* e nos dão a ver as várias verdades. Desse modo, **Dinossauro Excelentíssimo**, além de *exemplum* – uma ilustração do "poder de censura" – como "Já ensinavam os mexilhões-avós e os mais para trás que fingir de cego é virtude de quem vê demais, e certamente tinham razão"[74], é também uma releitura, uma reflexão sobre a História oficial, como demonstra a alusão ao Reino, à figura de Salazar e à ditadura: "o que interessa é que quando deram por ele já tinha outro nome: Imperador."[75]

Vista a esta luz, a noção de fábula vem se caracterizar como pronunciamento político e didático, isto é, ao mesmo tempo em que os leitores – na figura de Ritinha – escutam os relatos do contador de estórias como memória cultural, podem também, a partir de então, refletir sobre os temas e os mecanismos com os quais se constrói a imagem do poder da censura no discurso do narrador.

Mas o que conta a fábula **Dinossauro Excelentíssimo**?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

---

[73] PIRES, José Cardoso *In:* PORTELA, Arthur. **Cardoso Pires por Cardoso Pires**, *cit.*, p. 69.
[74] PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 75.
[75] *Ibid.*, p. 17.

2.3
A fábula da fábula em Cardoso Pires

Era uma vez
Uma fábula famosa,
Alimentícia
E moralizadora
Que, em verso e prosa,
Toda a gente
Inteligente,
Prudente
E sabedora
Repetia
Aos filhos,
Aos netos
E aos bisnetos.
À base duns insectos,
De que não vale a pena fixar o nome,
A fábula garantia
Que quem cantava
Morria
De fome.
E realmente...
Simplesmente,
Enquanto a fábula contava,
Um demónio secreto segredava
Ao ouvido secreto
De cada criatura
Que quem não cantava
Morria de fartura.
Miguel Torga, *Diário VIII*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

Dinossauro Excelentíssimo foi publicado em 1972, simultaneamente em Portugal e no Brasil. O texto descreve o "retrato grotesco de Salazar"[76] (Dinossauro) e de seu governo ditatorial em Portugal (Reino dos Mexilhões). Além disso, relata o clima de opressão social (mexilhões) e individual provocado pela censura, metaforizada na "câmara de torturar palavras"; essa visão está representada sobretudo na relação aviltante estabelecida entre o homem e o poder absoluto.

A fábula em epígrafe, "À base duns insectos, de que não vale a pena fixar o nome", de Miguel Torga, retrata humoristicamente a fábula da fábula "A cigarra e a formiga", nela subvertendo a mensagem tradicional – relativa à moral –, a fim

[76] PIRES, José Cardoso *In:* PORTELA, Arthur. **Cardoso Pires por Cardoso Pires**, *cit.*, p. 36.

de contrapor a idéia de riqueza espiritual e artística à de pobreza material: “Enquanto a fábula contava, / Um demônio secreto segredava / Ao ouvido secreto / De cada criatura / Que não cantava / Morria de fartura.” A partir dessa análise, podemos considerar que a fábula também pode contar uma estória às avessas, interpretando a moral não com o olhar da formiga, mas com o da cigarra.

Após o exposto, pode o texto selecionado – **Dinossauro Excelentíssimo** – ser considerado fábula? Em resposta, iniciamos breve sinopse da história, ressaltando aspectos referentes à sua estrutura.

Dinossauro Excelentíssimo conta a história de uma **criança**, eleita por pessoas influentes (padre, regedor e madrinha) da aldeia em que morava para ir estudar na cidade, Coimbra. Após divergências quanto à profissão que o menino deveria seguir, o padre acabou, a contragosto dos demais, decidindo que o **menino** iria estudar as leis.

Já na capital, o **rapaz** se dedica com afinco aos estudos, tornando-se finalmente **Mestre-Doutor**. Convidado a assumir o governo do Reino dos Mexilhões, depois de ascender ao cargo assume a postura de **Imperador** e começa a tomar medidas ditatoriais. A primeira delas é homogeneizar o discurso, a fim de que o Reino tenha uma só visão de mundo – a ideologia[77] do Imperador. Para conseguir seu intento, imagina uma máquina que purifique as palavras, cuja função é censurar aquelas que, segundo o Imperador, poderiam corromper o reino e pôr em perigo seu poder. Todavia, é de sua própria invenção que virá o seu fim, porque é exatamente no momento em que ele perde o controle de uma palavra que se dá a ruína de seu reino: “era o fim, que uma palavra tão trabalhada como **Ordem**, tão purificada, se pudesse transformar em **Medo** e ainda por cima **mordesse**.”[78] Após a desordem provocada pela traição da máquina, o Dinossauro sofre a humilhação de sucumbir envolvido pela fita de papel e, ao retornar de sua

[77] Segundo Marilena Chauí, a ideologia consiste “precisamente na transformação das idéias da classe dominante em idéias dominantes para a sociedade como um todo, de modo que a classe que domina no plano material (econômico, social e político) também domina no plano espiritual (das idéias). [...]. Para que todos os membros da sociedade se identifiquem com essas características supostamente comuns a todos, é preciso que elas sejam convertidas em idéias comuns a todos. Para que isto ocorra, é preciso que a classe dominante, além de produzir suas próprias idéias, também possam distribuí-las, o que é feito, por exemplo, através da educação, da religião, dos costumes, dos meios de comunicação disponíveis” (CHAUÍ, Marilena de Sousa. **O que é ideologia**. São Paulo: Abril Cultural / Brasiliense, 1984, p. 93-94).

[78] CHAUÍ, Marilena de Sousa. **O que é ideologia**, cit., p. 114.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

quase-morte, já há em seu lugar outro imperador e também outros assessores. Então, o novo Imperador resolve criar um "Império fictício", para que o antigo Imperador pense estar ainda no poder e os antigos conselheiros retomem suas antigas funções no "reino virtual", mas cheios de remorsos "por terem tido a infeliz idéia de pôr outro imperador no trono"[79]. Finalmente, o Imperador "A dado instante esqueceu-se que estava vivo e pronto. Faleceu."[80] Assim, o **Dinossauro** acaba tragado pela própria ambição de dominar o Reino dos Mexilhões roubando as palavras dos outros.

A fábula está dividida em cinco partes. Sua estrutura temporal, proposta no gráfico seguinte, demonstra a disposição circular da efabulação da narrativa, que começa e termina no presente, mas apresenta retorno ao passado, a fim de esclarecer como se deu a ascensão do Imperador.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

I Parte	II Parte	III Parte	IV Parte	V Parte
Prólogo Relata o poder que teve um Imperador já morto. Coincide com a abertura do livro pelo contador de estórias.	O Homem que veio do nada Narra a história da vida do Imperador, de seu nascimento até sua ascensão ao cargo.	O Reino Conta como o Imperador, após sua ascensão, submeteu o Reino dos Mexilhões à ditadura.	A Palavra Descreve como o Imperador, através da censura da palavra, se manteve no poder.	Epílogo Refere-se à morte do imperador e marca o fim da estória, que coincide com o fechamento do livro.
Presente	Passado			Presente

No Prólogo, o narrador revela ao leitor o seu propósito: contar-nos o modo como um Imperador, ao manipular as palavras, perdeu o seu discurso, porque, na "ânsia de purificar as palavras**,** acabou por ficar entrevado com a paralisia da mentira."[81]

---

[79] *Ibid.*, p. 128.
[80] *Ibid.*, p. 143.
[81] PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 13.

Em “O homem que veio do nada”, é relatado o percurso do Imperador para a chagada ao poder: “Nessa altura chamava-se [...] Adolfo Hirto; ou Benito Marcolino [...] Sebastião Desejado, não interessa. O que interessa é que quando deram por ele já tinha outro nome: Imperador.”[82]

No capítulo “O Reino”, são narrados os feitos do Imperador; o narrador enfatiza, principalmente, a obsessão dele pela caça às palavras, principalmente aquelas que poderiam desdobrar-se em vários significados. Esse feito é observado no poder da “censura” de apagar todas palavras que fogem à **ordem**:

> Quanto tempo gastou o Imperador a estudar a maneira de se ver livre das palavras que incomodavam? [...] A fala dos mexilhões era passada a crivo, havia orelhas de morcego a caçá-la nas dobras da sombra, imagine-se.[83]

Obstinado por esse jogo, o Imperador monta em sua sala a “câmara de torturar palavras”, onde as submete a um processo de “purificação”, criando uma realidade virtual e tecendo habilmente um novo imaginário, a fim de “pôr o Reino a falar numa língua limpa e severa em que todos se entendessem”[84], porque “tudo lhe fazia crer que as pessoas ainda estavam longe de compreender o valor das palavras na construção da ordem e do bom-censo.”[85] Dessas observações podemos concluir que o Imperador, para submeter seus súditos, utiliza o “poder” da palavra-discurso. É ainda nesse capítulo que o Imperador ganha a aparência de animal, um Dinossauro, e, além disso, fica cada vez mais distante das pessoas, semelhante a um ermitão.

Em “As palavras”, o narrador nos mostra o Imperador velho e solitário; já não se interessa pelos assuntos do reino, agora a cargo de seus conselheiros, mas continua a fazer as depurações lingüísticas: “Aprovava ou não e o que queria era voltar à teia rapidamente.”[86] Porém, sem que o Imperador espere, uma palavra escapa à **ordem**, comprometendo toda a engrenagem montada há muitos anos.

---

[82] *Ibid.*, p. 17.
[83] *Ibid.*, p. 55.
[84] *Ibid.*, p. 51.
[85] *Ibid.*, p. 53.
[86] PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 112.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

Tamanha decadência é traduzida pela cena patética em que o Imperador é dominado pela serpente de papel e cai desacordado.

> Queria desvencilhar-se e tropeçava em rolos de papel, de letras, de veneno, já nem sabia. [...] Tinha caído e estava velho; era um gigante muito antigo, de fibras mais que secas, a estalar.[87]

No "Epílogo", o narrador relata o acidente que provoca o coma do Imperador, fato que provoca uma "revolução", isto é, a preocupação dos conselheiros em substituir, o mais rapidamente possível, o antigo Imperador. Os conselheiros acreditam que o Dinossauro vai morrer e começam a se preparar para que tudo continue o mesmo no Reino. Mas o antigo Imperador "começava a despertar, a emergir."[88] A partir desse episódio, o Reino fica dividido entre o virtual e o real, para que o Imperador pense que ainda é o líder. Após várias reflexões do narrador sobre a convivência entre os dois reinos, "o Reino (ou Torre) do Ermitão e o Reino a Sério, o real"[89], o contador de estórias relata finalmente a morte do Imperador, que é questionada por causa da aparência do cadáver: "Os mexilhões comuns quando o foram espreitar à urna de cristal abanaram a cabeça: acharam-no demasiado igual ao retrato para ser verdade"[90], e conclui a estória com uma visão pessimista quanto à relação que há entre o homem e o poder, visto que o novo Imperador dá continuidade ao sistema anterior. Entendemos, assim, que o narrador cria a idéia de que o poder é uma máscara que pode ser usada por muitos, mas mantém as características de sua finalidade; por isso, os mexilhões mais velhos "lembravam aos filhos as estátuas que vigiavam o Reino. Segredava: "É ESTE, O DA MÁSCARA"[91].

Em **Dinossauro Excelentíssimo,** sob o olhar de Cardoso Pires, é evidenciada uma visão particular da ditadura, em que tanto o ditador como outros fatores sociais e políticos do governo são transfigurados em fábula. Por causa deste procedimento, podemos delinear o universo fabular em virtude da presença de: seres humanos metaforizados em animais que se confrontam; espírito realista e

[87] *Ibid.*, p. 114.
[88] *Ibid.*, p. 127.
[89] *Ibid.*, p. 143.
[90] *Ibid.*, p. 143.
[91] *Ibid.*, p. 147.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

irônico; atemporalidade; oralidade. Acrescenta-se a essa dimensão fabulística o emprego de temas universais, abordados de modo peculiar: o poder e sua construção periférica; a censura como tentativa de homogeneizar o discurso do reino; a insubmissão das vozes caladas; a reflexão sobre o fazer poético referente à impossibilidade de fabular. Segundo Maria Jesús Fernández García, é

> Debido a este procedimiento clave en la obra, la narración, enmarcada en el molde del relato oral que un padre le hace a su hija, se caracteriza por la elipsis de detalles realistas y la presencia de otros de naturaleza alegórica, propios de las fábulas animales y los cuentos infantiles.[92]

A transfiguração fabulística que norteia a narrativa cardosiana apresenta vários níveis, que identificamos a seguir:

- A presença da oralidade, caracterizada pelo relato da estória; um pai contando a uma filha: "Hoje em dia pode-se roubar tudo a um homem – até a morte. [...] – disse o contador de estórias à sua filha Ritinha."[93]

- A metamorfose do Imperador em "monstro de sapiência"[94] – em Dinossauro –, como decorrência da sua obsessão por manipular as palavras.

- A animalização dos seres humanos, que se dá por meio da comparação, quer pelos traços físicos, quer pelas atitudes – como os "Dê-erres", metonimicamente associados ao cavalo, pois, nesse episódio, esses personagens têm seus gestos ligados ao campo semântico do animal.

> Seguiam um caminho elevado e muito histórico, nada de **coices** ao desbarato. [...] Os notáveis não esmoreciam. Continuavam a **afiar o casco** da unha nos dicionários, esmagando os termos que o Imperador ia abatendo no gabinete. [...] Finalmente, quando se consideravam afinados, desataram a discursar à **rédea solta**.[95]

---

[92]GARCÍA, Maria Jesús Fernández. Novelas de dictador: puente entre la literatura hispanoamaricana y portuguesa. In: ARAGONES, Josefina Prado; RODRIGUEZ, Maria Amor Pérez; Camacho, Maria Victoria Galloso (Orgs. / Eds.). **Un puente entre dos culturas: aproximación a la lengua y cultura hispanolusas.** Huelva: Universidade de Hueva, 2003, p. 192.
[93] PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 13.
[94] *Ibid.*, p. 100.
[95] PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 74 (grifo nosso).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

- A presença de elementos próprios de contos infantis: alusão a bruxas; “mesmo para as bruxas de unhas reviradas, devia ser complicadíssimo acertar nas cartas do destino”[96]; fadas madrinhas: “estava nisto quando, pézinhos mansos, tec-tec, apareceu a Dona Madrinha”[97] e monstros. Considerando-se esse contexto, a figura do Dinossauro vem nos lembrar a figura do dragão dos contos de fadas, para além de marcas lingüísticas do tipo “E UM BELO DIA...”[98]

- A personificação metafórica de objetos inanimados, como a velha carripana – comparada a um jumento, pois “podia até amuar e recusar-se a ir para diante, cheia de personalidade. Como os jumentos, afinal”[99]; o uso da “tesoura rancorosa”[100]; espelhos que travam diálogos com o Imperador:

> O Imperador logo de manhãzinha [...] diante dos espelhos. Perguntava:
> “ESPELHO, FIEL ESPELHO, ONDE É QUE NESTE REINO HOUVE ALGUÉM QUE DESAFIASSE O TEMPO COMO EU?”
> “JAMAIS, SENHOR, JAMAIS [...]”,
> respondiam os espelhos ensinados.[101]

Há ainda as palavras metamorfoseadas, as que podem destilar veneno nas entrelinhas das “palavras correntes, mais vivas ou menos próprias”[102]; a humanização do computador através da personificação de seus elementos: “olhos eletrônicos, cabelos de platina”[103]; o poder da voz que “nascia na tribuna, vinha do alto, ou ia para o alto, lançada pelas bocas de um exército de altifalantes apontados às nuvens do inconcebível”[104]; a palavra recém-caída na teia, e os olhinhos duros do Mestre que, fixando-a, “Via-a [a sílaba] correr como doida, ora a comprimir-se, ora a inchar, denunciada continuamente na fita de registro que saía dos computadores”[105]; finalmente, a fita de papel em serpente: “a fita

[96] *Ibid.*, p. 22.
[97] *Ibid.*, p. 20.
[98] *Ibid.*, p. 24.
[99] *Ibid.*, p. 28.
[100] *Ibid.*, p. 35.
[101] *Ibid.*, p. 51.
[102] *Loc. cit.*
[103] *Ibid.*, p. 55.
[104] *Ibid.*, p. 82.
[105] PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 95.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

escorreu mais depressa dos computadores. Serpenteava pelo chão, enroscava-se nas pernas do Douktor."[106]

- O caráter simbólico de determinados fatos, como a semelhança, apontada no início da narrativa, entre a viagem do futuro ditador para a cidade de Coimbra e a de "Jesús con sus padres y su presentación ante el Sanedrín"[107], denotando intertextualidade com a simbologia bíblica.

> (Seria realmente de burros que os historiadores descreveriam mais tarde a viagem para o templo dos doutores. O pequeno e a mãe em cima da albarda; o pai ao lado, abrindo caminho com um ramo de esteva em flor).[108]

- A presença da dimensão moral e pedagógica, ainda que nas entrelinhas; afinal, a fábula "era um reino a vender o abstrato, a negociar o talvez"[109]. Observamos que o autor inverte constantemente a moral de vários provérbios inclusos na fábula: "mais vale um rico na mão do que dois pobres a voar"[110]; "fingir de cego é virtude de quem vê demais"[111], ou evidencia ainda um olhar aproximado ao de Miguel Torga, conforme a fábula utilizada neste estudo como epígrafe.

Após considerações referentes ao gênero fábula, observadas em **Dinossauro Excelentíssimo**, analisaremos em seguida as características mais perceptíveis na narrativa.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

---

[106] *Ibid.*, p. 114.
[107] GARCÍA, Maria Jesús Fernández. Novelas de dictador, *cit.*, p. 203.
[108] PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 29.
[109] *Ibid.*, p. 47.
[110] Ou "Mais vale um pássaro na mão do que dois voando". O narrador explora, no provérbio, a questão do acúmulo de bem material (interpretação que o Imperador desvirtua, porque centraliza sua visão no pobre, quando sabemos que o contador de história quer nos mostrar que, para o Imperador, os que mais valiam eram os ricos e não os pobres), enquanto o provérbio corrente procura demonstrar que não se deve acumular muitas coisas.
[111] PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 75. Este provérbio nos remete ao "Em terra de cego quem tem um olho é rei", que relaciona a esperteza à visão, com a intenção de tirar proveito ou acautelar-se de algo; no citado em **Dinossauro Excelentíssimo**, ocorre o contrário, porque enxergar demais pode ser perigoso, melhor seria fingir-se de cego, calar-se diante do observado.

2.3.1
A presença da oralidade

> Caramba, aqui os outros engoliram em seco.
> Palavras difíceis... otorrinolaringologia...
> abacadabrante... répcio... E daí?[112]

A predominância das marcas da oralidade é característica corrente nas fábulas, precisamente por serem textos de tradição oral. Eram difundidas oralmente, "contadas"; por isso, predominava uma linguagem simples, de fácil entendimento e memorização, com efabulação básica e às vezes constituída por diálogos. Ao incorporar a oralidade na construção de sua fábula, Cardoso Pires cria núcleos de oralidade empregando certos recursos para melhor expressar os diálogos, ainda que implícitos, entre o fabulista e o ouvinte. Às vezes, esses diálogos estão entremeados por recorrências à entonação, de modo que os ecos são traços que podem ser observados nas poucas falas das personagens quando escritos com letras maiúsculas; esse recurso nos dá a impressão de que se está gritando; há às redundâncias através de intervenções explicativas: "e não sei se me faço compreender"[113]; e questionamentos diretos: "Para quê igual?, pergunta nossa curiosidade"[114].

> Nessas ocasiões soltavam gritos de guerra:
> "EFE-ERRE-**A**… FRA!"
> "EFE-ERRE-**E**… FRE!"
> "EFE-ERRE-**I**… FRI!"
> procurando assim recordar o abecedário.
> Longe, nos quintais, os que não andavam de tesoura em punho cantavam para chamar mulher. E, Jesus, era de arrepiar. Ouvia-se a guitarra: gemia tremidos, miudinha; ouvia-se a voz: tinha trinados de ave capada, toda mel e lua cheia. Estava-se, escusado será dizer, **NA CIDADE DOS DOUTORES**.
> Das esquinas e dos portais, os três forasteiros eram assaltados por comerciantes da mais variada espécie:
> "PTS, DOUTORES!"[115]

[112] PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 23.
[113] *Ibid.*, p. 44.
[114] *Ibid.*, p. 123.
[115] PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 32-33.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

Deste modo Cardoso Pires reproduz a oralidade na sua fábula, empregando as marcas do prosaísmo, que a aproxima muito da linguagem do cotidiano. Em suas obras, o autor tende a aproximar o leitor da linguagem de seus personagens; por isso, o nível de linguagem na fábula varia tanto quanto os personagens. "Para quê igual?, pergunta a nossa curiosidade"[116], para manter o leitor próximo ao texto.

> Os conselheiros eram **supersticiosos como burros**. Vestiam de igual, **à gato pingado**, usavam óculos com as mesmas lentes para lerem da mesma maneira (julgavam eles) os decretos; chegavam a recuar à porta das reuniões só para entrarem com o pé direito. Mal alguém pronunciava a palavra Azar faziam figas por baixo da mesa; à menor desconfiança benziam-se, o que não lhes ficava mal, **mas enfim**.[117]

Quando os textos orais[118] foram fixados à linguagem escrita, procurou-se adaptá-los de modo que se mantivessem alguns traços da oralidade e inseriram-se os recursos que a reproduzem: os sinais de pontuação, as pausas, frases curtas com estruturas simples e a linguagem coloquial, como a expressão "ORA GAITA!"[119], dentre outras.

Além dessa estratégia, os traços próprios da linguagem oral fixada à escrita são evidentes nas onomatopéias: "Pilhas e oratórios, píií-zzzmmm... oratórias, palmas, oh pátria... píií-zzzmm..."[120], ou "Os sinos [...] reproduziam-se como sementes levadas pelo vento BADALÃO... BADALÃO..."[121]; nas observações irônicas do narrador: "Também não quis família nem amigos; festas e multidões de-tes-ta-va."[122] ou "Mas, como diz o outro, o amor dos pais tudo vence"[123], ou ainda "sofreram muito para fazer a viagem, pobres deles"[124].

---

[116] *Ibid.*, p. 123.
[117] *Ibid.*, p. 103.
[118] Além das fábulas, também os contos populares, as lendas e as várias narrativas hoje já fixadas à escrita têm origem oral.
[119] PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 127.
[120] *Ibid.*, p. 133.
[121] *Ibid.*, p. 47.
[122] *Ibid.*, p. 50.
[123] *Ibid.*, p. 24.
[124] PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 23.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

E, porque o narrador está lendo a fábula, o discurso direto é posto de lado; surge em seu lugar um discurso que lembra o coro das tragédias gregas, como se quem de fato falasse fosse uma voz social, e não a dos personagens.

> Por último, os habitantes da aldeia, levados pela inveja e pela intriga, tinham-se posto a insultar os pais sacrificados que, não opinião deles, não passavam de uns perdulários a correr atrás do sonho de um filho doutor.
> "LOUCOS! GANANCIOSOS!"
> "REGENADOS!"
> "MÃOS ROTAS!"[125]

Isso porque na fábula raramente é dada voz aos personagens, ou a possibilidade de travarem diálogo entre si. Essa estratégia é perfeitamente explicável, porque paira sob a fábula o murmurinho silencioso da rede de vozes sufocadas. Mesmo aos dê-erres só é permitida a repetição; por isso, "O Mestre, lendo-os ou ouvindo-os albardados com as frases imperiais, fazia de conta que não percebia que se estava a ouvir."[126]

Alguns autores acreditam que, ao reproduzirem a oralidade na escrita, a narrativa acompanha o ritmo do pensamento, contínua, buscando acompanhar o "contar", como ocorre na realidade: "diante do espetáculo da capital, ficava de boca aberta, bah!, em-basba-cada"[127] ou "Caramba, aqui os outros engoliram em seco. Palavras difíceis... otorrinolaringologia... abacadabrante... répcio... E daí?"[128]

Outro aspecto da oralidade presente na narrativa é o recurso ao monólogo interior. Este permite descrever os pensamentos dos personagens à medida que surgem em sua mente. Assim, esse discorrer de idéias é reproduzido como se fosse um discurso pronunciado em voz alta por alguém que trava diálogo com o leitor:

[125] *Ibid.*, p. 25.
[126] *Ibid.*, p. 74-75.
[127] *Ibid.*, p. 76.
[128] *Ibid.*, p. 23.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

> E então os mexilhões, muito bem calados, pensaram: pobrezinhos, sim, mas honrados é que não.[129]

Concluímos que o recurso da oralidade está aqui representando uma voz velada de denúncia, pois, apesar de ser imposto ao reino o silêncio, ele é rompido justamente pela "voz" de um contador de estória.

A oralidade e o contar estórias, na fábula, são características que Cardoso Pires privilegia, desejando recuperar um recurso milenar de propagação de idéias: as "versões orais". A fala dos mexilhões é passada a crivo: "havia orelhas de morcego a caçá-la nas dobras da sombra, imagine-se".[130] É oportuno referir que o morcego, mesmo não vendo com clareza, é capaz de guiar-se seguindo o impulso de ondas sonoras; por isso o autor escolheu esse animal para representar metaforicamente a PIDE, ou seja, a censura à linguagem oral. Portanto, o "contador", um mexilhão descontente, retoma a cultura popular vinda da fábula a fim de manter a atenção do leitor e, ao mesmo tempo, promover uma reflexão sobre valores que foram esquecidos ou invertidos.

2.3.3
A moralidade

> Está escrito pelos gregos antigos que quem muito se olha cega e quem muito se ouve perde a voz. [131]
> José Cardoso Pires

A moralidade que engendra conceitos ou noções gerais, que se pretende verdade "falando aos homens", não representa a única chave da fábula, mas pode ser o ponto de partida, um enigma que se propõe ao leitor, apontando-lhe índices, revelando outras possibilidades de compreensão do mundo e da vida, que a narrativa oculta desde o início. Nesse sentido, o contador de estórias estaria colocado como mediador entre seus leitores e a sociedade, ou melhor, como intérprete desse contexto. E como o leitor-ouvinte é convidado a ler-ouvir a fábula

[129] PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 49.
[130] *Ibid.*, p. 55.
[131] *Ibid.*, p. 111.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

como um jogo, freqüentemente a "moralidade" é entrevista na voz de um personagem ou do próprio contador de estórias. Este pode exercer a função do "coro" das tragédias clássicas, personagem coletiva cuja finalidade era a de antever o desenrolar dos fatos, comprovar ou aconselhar, como porta-voz de "sábia experiência". Portanto, o porta-voz da moral interfere, amiúde, para:

- **Constatar**: "A VIDA REGRADA, O SABER E A PALAVRA TORNAM O HOMEM IMORTAL"[132], ou "Metade da nação vendia lotaria à outra metade – em conclusão: era um reino a vender o abstrato, a negociar o talvez"[133];

- **Aconselhar**: "Não olhes o semelhante com desprezo porque pode ir ali uma sorte grande"[134], ou "Os conselheiros, com seiscentos diabos, marinharam pelas paredes, bravíssimos, porque já tinham arranjado outro imperador. [...] E agora? Agora, para a frente e cara alegre"[135];

- **Instruir**: "Cada terra dá o que tem, a mais não é obrigação. [...] A cidade para onde se dirigiam os três camponeses produzia doutores – e isto não consta da Geografia. Toma nota, Ritinha"[136], ou "Já ensinavam os mexilhões-avós e os mais para trás que fingir de cego é virtude de quem vê demais, e certamente tinham razão"[137]. Observamos também certos desígnios sentenciosos, emitidos por alguns personagens que, claramente, são representações metonímicas de uma classe social, como o padre, a madrinha e o regedor:

> Dinossauro criatura marca desde o berço, estava escrito que iria subir muiiiitíssimo na asa da compostura, por cima dos casebres da aldeia e do palácio dos ricos, e que teria de tirar um curso que lhe desse para governar toda a gente. Leis, decidiu o **padre** local,
> **"ESTA CRIANÇA VAI PARA LEIS."**
> O **regedor**, muito dado à farda e às marchas, disse que na espada é que estava o mando a justiça, e nessa conformidade o militar valia por dois [...]. No modo de ver do regedor, o pequeno daria um **valente general de sete** estrelas – ou mais.
> [...]

---

[132] PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 111.
[133] *Ibid.*, p. 47.
[134] *Loc. cit.*
[135] *Ibid.*, p. 127.
[136] *Ibid.*, p. 31.
[137] *Ibid.*, p. 75.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

> **Dona Madrinha** da criança [...] Ouviu falar em espada, em guerreiros, nem esperou por mais nada; abriu os braços de contentamento pronunciando estas palavras à boca do berço:
> "**QUE PERFEITO MISSIONÁRIO**!"[138]

É oportuno reafirmar o caráter retórico da fábula: dá-se um exemplo para demonstrar certo propósito através de uma moral. Entendemos que, às vezes, a moralidade funciona como motivo para apresentação de um discurso argumentativo, cuja finalidade está em fazer refletir alguns temas que permeiam a narrativa.

Em **Dinossauro Excelentíssimo**, a moral, além disso, encerra uma vertente pedagógica que pode ser observada no emprego de aforismos. Essa prática é comum no gênero fábula e, no texto em questão, é pretexto para denunciar o estado de opressão e para refletir sobre suas conseqüências. A moralidade desta fábula está diluída ao longo da narrativa: "Quando o mar bate na rocha quem se lixa é o mexilhão"[139], ou "Deus concedeu-nos a graça de nos querer pobre"[140], ou "Não olhes o semelhante com desprezo"[141].

Cardoso Pires constrói um cenário chocante em relação ao regime totalitário do Estado Novo, associado à realidade social, cultural, histórica e ideológica da sociedade portuguesa do século XX, como exemplificado na proibição imposta aos mexilhões, que "Ouviam calados e saíam mudos"[142], ou eram obrigados "a vestir escuro porque a vida não estava para graças"[143]. Nessa época, a política de censura se organizou e criou uma rede de informação[144] que se propagou por todos os setores da vida pública e privada do país, a fim de promover a lavagem dos significados. Esses indícios da política de purificar palavras são aludidos no texto (por vezes de modo explícito) e fazem parte da vivência pessoal de Cardoso Pires, da realidade fictícia criada pelo contador de

---

[138] PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 19-21.
[139] *Ibid.*, p. 42.
[140] *Ibid.*, p. 49.
[141] *Ibid.*, p. 47.
[142] *Ibid.*, p. 45.
[143] *Loc. cit.*
[144] A censura procurou manter o regime livre de qualquer rebelião, defendendo sempre a moral e bons costumes almejados por Salazar. Tinha em seu auxílio uma polícia política que teve várias denominações (PVDE, PIDE, DGS) e que perseguia todo e qualquer indivíduo que fosse contrário ao regime.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

estórias e concretizada na "câmara de torturar palavras", como fizera o regime fascista de Salazar ao usar o lápis azul[145].

Aqui começa o outro texto, o reflexivo e crítico. Mas, sobre qual assunto? O poder de um ditador que tenta apagar o discurso alheio para impor a sua verdade. Fernando Pessoa assim retrata esse ditador, feito de sal e azar:

> António de Oliveira Salazar.
> Três nomes em seqüência regular...
> António é António.
> Oliveira é uma árvore.
> Salazar é só apelido.
> Até aí está bem.
> O que não faz sentido
> É o sentido que tudo isto tem.
>
> Este senhor Salazar
> É feito de sal e de azar.
> Se um dia chove,
> A água dissolve
> O sal,
> E sob o céu
> Fica só azar, é natural.
> Oh, cos diabos!
> Parece que já choveu... [146]

Portanto, o Reino dos Mexilhões, alusão a Portugal, é um espaço por onde circulam todos os discursos: o do Imperador; o do povo, através de provérbios; o dos mexilhões descontentes, por meio da linguagem cifrada; e o do narrador, cuja função é contar estórias sobre a História e torná-las memória: "toma nota, Ritinha"[147].

Assim, a inspiração histórica associada à inclinação para a fábula – características recorrentes na obra cardosiana – representa as linhas-mestras com as quais se tece este texto. A realidade histórica que se transfigura em conteúdo literário tem como base a figura de um ditador, o olhar a memória da ditadura, a

---

[145] Cardoso Pires faz referência ao uso do lápis azul como mecanismo de censura literária. "o major aliciador insistiu em que eu reconsiderasse e entregou-me o exemplar censurado para que eu o corrigisse. O exemplar censurado, imagine! As anotações, as passagens, as páginas cortadas pelo celebre lápis azul da censura, tudo ali na minha mão!" (*In:* PORTELA, Arthur. **Cardoso Pires por Cardoso Pires**, *cit.*, 1991, p. 34).

[146] Publicado em 1974 por Jorge de Sena. *Apud* GARCÍA, Maria Jesús Fernández. Novelas de dictador, *cit.*, p. 191.

[147] PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 31.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

alusão a um tempo de terror e desassossego, temas também desenvolvidos em outras narrativas de Cardoso Pires, como **Balada da Praia dos Cães** ou o texto teatral **Corpo-Delito na Sala de Espelhos** (1980). Mas é só em **Dinossauro Excelentíssimo** que a ditadura revela a relação degradante entre o homem e o poder absoluto[148]. Abordaremos esse assunto nos capítulos seguintes.

> **Morde?** perguntou o Imperador em voz alta, deitado as unhas à tira de papel. **Morde** o quê? [149]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0420977/CA

[148] GARCÍA, Maria Jesús Fernández. La novela del ditador Salazar: *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires. **Anuário de Estudos Filológicos**. Mérida, ESP: Universidad de Extremadura, ano XXIII, 2000, p. 125.
[149] PIRES, José Cardoso. **Dinossauro Excelentíssimo**, *cit.*, p. 113.