

em Portugal tem permitido que se chamem ‘edições críticas’; recentemente, num artigo de jornal, Vasco Graça Moura chamou a atenção para isso, referindo-se, num discurso tão crítico como bem documentado e argumentado, ao programa em curso de edição de clássicos promovido pelo Instituto do Livro e das Bibliotecas. Mas isso acontece porque, muitas vezes, o filólogo, ou aquele que tenta jogar as cartas do filólogo, se esquece que fazer uma edição crítica quase que obriga às mesmas dores de parto que facilmente se reconhecem a quem tenta parir um texto literário de sua lavra – e que, também muitas vezes, o trabalho filológico é, pela materialidade que implica e de que de resto é feito, uma labuta que recorda o lento arado em chão pedregoso de que falava Eça a propósito do tentar-escrever de Gonçalo Mendes Ramires; uma labuta que exige estudo e competência técnica, muito mais, enfim, do que o amadorismo que caracteriza muitos dos subprodutos, rotulados como “edições críticas”, que entopem os escaparates das nossas bibliotecas. Mas uma labuta que também recorda um jogo perpétuo – em que o jogador, por muito que jogue competentemente as peças de que dispõe, tem sempre outras tantas hipóteses de as jogar de uma outra maneira. Como se estivesse a escrever um romance...

**O Ditador Vai Nu:
Uma Leitura Bakhtiniana de *Dinossauro Excelentíssimo*
de Cardoso Pires**

Carina Infante do Carmo
FCHS/CELL – Universidade do Algarve

Em cinco séculos de imprensa, os nossos mais de trezentos anos de Censura oficial serviram a muitos apóstolos do benefício da coacção para glosarem à saciedade a máxima de Xavier de Maistre:

“Os sapatos apertados fazem descobrir danças novas.”.

Sem perfilhar esta cínica desculpabilização da Censura, o facto é que a cultura e a literatura portuguesas se fizeram useiras e vezeiras em naufrágios criativos, mas também na imaginação sobrevivente de dizer além do permitido pela nossa *dura pax*, tão aclamada na sua histórica brandura. A alternativa ao totalitarismo da nossa praça pública tomou muitas vezes a forma da alegoria, de cujo horizonte de recepção depende a felicidade da sua mensagem cifrada.

Não é assim de admirar que, na desagregação do salazarismo, se acentuem as fendas do edifício discursivo do poder, propiciando a aliança da alegoria com o riso na rábula de revista, na literatura, na crónica habilidosa ou até no Festival da Canção que leva “Tourada” à Eurovisão de 1973. O ano anterior é outra data capital: José Cardoso Pires publica *Dinossauro Excelentíssimo*, porventura o símbolo maior da dessacralização do regime e do seu ditador, quando era corrente a escrita assumir o papel de arma de combate e de transformação social.

Best-seller no nosso parco mercado livreiro, com seis edições até 1974, *Dinossauro Excelentíssimo* respondeu ao fascínio de um certo público pelo fruto proibido: o de ver rebaixado o regime corporativo, reconhecível nos exageros daquela fábula zoomórfica. Ao seu êxito não foi alheio o deslize, em plena Assembleia Nacional, do deputado salazarista Casal-Ribeiro, em Dezembro de 1972: mal sabia ele que, ao citar essa obra como prova da liberdade vigente, estimulava ainda mais a sua divulgação e venda. *Dinossauro Excelentíssimo* viveu, portanto, de um contexto vigiado em ruptura e de um público familiarizado com a literatura de resistência, na poesia, no romance e no teatro, ao tempo sob o influxo do teatro épico e da fábula histórica brechtiana.

Mas qual o interesse em reler, hoje, uma obra tão datada e talvez por isso tão esquecida pela crítica, embora Cardoso Pires tenha insistido na sua reedição contra o revivalismo e a re-humanização do ditador?¹ Antes de mais, pela surpreendente consonância da fábula com a orientação sócio-ideológica da linguagem, perfilhada pela pós-modernidade e devedora de Mikhail Bakhtine, cuja divulgação no Ocidente começa precisamente nesses anos 70.

Na verdade, *Dinossauro Excelentíssimo* segue (mesmo que inconsciente da aparelhagem teórica) dois conceitos capitais da teoria bakhtiniana: a dialogia e o carnaval. Esta biografia de um ente à margem dos vivos ficcionaliza, no seu seio alegórico, a mentira do discurso único e constitui uma orquestração dialógica, saturada das vozes dissonantes que habitam e se enfrentam na esfera social. Daí a mistura na narrativa da retórica política, da descrição científica ou da oralidade popular. Chega-se mesmo à fantasia verbal e ao jogo microscópico sobre o significante, operando em simultâneo com a oscilação entre o narrativo e o dramático, a escrita e a ilustração, o facto e a ficção.

Aqui o riso materializa-se no jogo, no grotesco e na dialogia, a exigir sempre a perspicácia do leitor. Todas as armas são investidas na familiarização cômica, impiedosa e consciente da sua contestação, contra as *eminências pardas* de uma verdade imposta pelo silêncio e pela violência. O riso é, nessa altura, a grande catarse de tantos e tão prolongados interditos, numa contemporaneidade que afinal se mostra reversível.

1. Dinossauro Excelentíssimo, uma alegoria metalinguística

A leitura bakhtiniana de *Dinossauro Excelentíssimo* parece tanto mais viável quanto se revela na intriga uma aguda consciência metalinguística e a personagem do ditador é tida como figura da linguagem manipulada totalitariamente². Note-se aliás que, também em 1972, Cardoso Pires publica no estrangeiro um ensaio minu-

¹ Depois do 25 de Abril, *Dinossauro Excelentíssimo* voltou a ser editado mas não em volume independente e ilustrado por Abel Manta: em 1979, no livro de contos *O Burro-em-Pé*, ilustrado por Júlio Pomar, e em *A República dos Corvos*, de 1988, ambas com revisões de texto. Para este trabalho, interessa-me a versão original (1972), dada a riqueza artística e o contexto histórico-cultural em que se insere. Nas citações do livro são meus os sublinhados e itálicos.

² Uma forma de historicizar e universalizar a fábula é a alusão, em paronomásia burlesca, a D. Sebastião e a ditadores do nosso século: “Nessa altura chamava-se Francisco ou Vitorino; Adolfo, talvez Adolfo Hirto; ou Benito Marcolino, Zé Fulgêncio, Sebastião Desejado [...]” (p. 11). Cardoso Pires actualiza, assim, o que o nosso século literário consagrou como o motivo do ditador, estudado por Liberto Cruz em “Breve nota sobre o ditador no romance português contemporâneo”, Sep. de *Le Roman Portugais Contemporain*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1984, na sequência da recensão a *Dinossauro Excelentíssimo*, *Colóquio/Letras* n.º. 10, Novembro 1972, pp. 75-76.

dente sobre a máquina de repressão do regime: “Técnica do Golpe da Censura”³. Nele é tornado óbvio que o salazarismo tinha um discurso sobre o poder e conhecia o poder do discurso e as formas do seu controle. Daí as organizações estatais de vigilância e propaganda e a justificação reiterada da censura *a bem da Nação*.

Voltemos então à fábula. A vocação maior do protagonistaditador é criar “loopings de gramática austera, retóricas e artifícios estrelados e conclusões de pancada alta — como trovões” (p.55). O governante propõe-se fazer a purga discursiva do reino até à norma oficial do “dialecto dê-erre”, aprendido nos alfarrábios, sebatas e mestres defuntos do claustro universitário. Só assim torna a mentira indiscutível, na ignorância contentinha dos “excursionistas do Discurso” que vinham à Praça dos Acontecimentos para escutar a sua voz “cercadora” e “emoldurada em palmas” (p. 55).

Eis afinal a representação do conceito de monologismo e da sua artificialidade em termos sociais. A paródia do Evangelho e das convenções da fábula, as irrupções modalizadas do narrador, os destaques gráficos e o privilégio da oralidade enriquecem uma narração dramatizada. Ela desmente em acto a hegemonia da norma que se reproduz no Sistema Saurophone, com a Máquina de Torturar Palavras:

“Com palavras e moscas povoa-se o Reino», rosnavam os mexilhões descontentes, os Pedintes Voadores. Mas o Imperador acabava com o pio dessa malta, destruindo diariamente uma boa porção delas. Queria desempear o Império e as consciências queimando o termo grosseiro e a frase manhosa, e ia conseguindo. Em menos de um fósforo os dicionários estavam no nervo, rapados, e os mexilhões a falar praticamente por sinais. [...] [Alguns viajantes tinham-se impressionado com o silêncio dos habitantes menores e, mais ainda, com o do próprio Imperador que vivia em ermitão, alheio às vozes comuns.” (p. 47).

De início, o Imperador andou de camaroeiro em riste a caçar vocábulos e o sinal de pontuação mais suspeito. Depois veio-lhe o projecto megalómano da Máquina para assear a gramática até à agonia dos sons e impor a vasta literatura da burocracia e da retórica, em dialecto de “codicum magistratum”. Por fim, assimila as funções do invento e devora, ele mesmo, as palavras, além de transplantar “cadáveres de palavras sepultadas na Idade Média para língua dos vivos” (p.68). Quando a máquina entra em colapso e faz anagramas subversivos da palavra purificada ORDEM em MERDO-MORDE-MEDO, dá-se a derrocada do gigante, ressequido e demente.

O estratagema diabólico da censura completara-se entretanto com a reprodução obsessiva do Discurso-prisão, tomado como único. O peso desmesurado na ilustração 1 representa essa alienação patológica, também evidente neste passo:

“Mas o caso é que de tanto se escutar nas mesmas bocas ele [o Mestre] tinha esquecido a linguagem do Reino e tornara-se prisioneiro de si mesmo.

³ O referido ensaio saiu em Paris com o título “Esprit” e em Londres como “Index”. A versão portuguesa é só de 1977, inserida no livro de ensaios *E Agora, José?*.

[...] Sua Alteza deixava andar os bacharéis discursadores à rédea solta pelas campinas da História. [...] Repetiam-se uns aos outros, repetindo os conselheiros que repetiam o Imperador que estava no princípio das palavras — escondido. Chave que abre chave, discurso que abre discurso, quando é que aquilo tinha limite?” (p. 50)

A esclerose do Chefe cresce à medida do seu isolamento e afincou em multiplicar a imagem e o discurso primordiais. “Escrevendo diante do retrato oficial e a ouvir-se no altifalante: espelhado portanto no rosto e no som” (p.60). Mais tarde, a Estátua falante e a Máscara una do moribundo mostrarão essa falsa “croyance à l'autarcie d'une seule conscience dans tous les domaines de la vie idéologique”⁴, a que a fábula de Cardoso Pires alude, em paronomásias burlescas, na apresentação do Imperador.

Tal como *Dinossauro, o Magnífico*, todos os ditadores abafam os discursos e consideram o povo uma entidade monolítica de que se fazem intérpretes. Basta-lhes calar e corromper em seu proveito. É o que ensina o nosso “contador de estórias”, na terceira interpelação à narratária, ciente daquela engrenagem viciada:

“Montagem, chama-se a esta operação que, como vês, é fácil. Mas há processos menos simples e muito mais eficazes, Ritinha. Se há.” (p.35).

2. O ludismo da comunicação narrativa. Uma grande reinação

Segundo os pressupostos bakhtinianos, a carnavalização é uma visão familiarizadora do mundo que profana, com jocosa relatividade, a distância épica dos maiores, do oficial e do dogmático. Como alegoria política, *Dinossauro Excelentíssimo* interioriza o riso espectacular quer pelo jogo sedutor da comunicação narrativa, quer pelo grotesco actualizado em expressões burlescas, herói-cómicas e satíricas.

Ao ganhar na epígrafe a definição de “reinação”, a obra é embalada no escafo agressivo, próprio da caricatura e da paródia. A severidade hierárquica é desmontada nos seus vícios e artifícios a começar pelo título: o monstro é personificado com um superlativo (“Dinossauro Excelentíssimo”) e a inversão dos termos tornam inviável a veneração que o adjectivo anteposto formalizaria.

O princípio lúdico intervém, deste modo, na macro-estrutura da fábula e na comunicação narrativa que a ela preside. Num primeiro nível, está em causa a mobilidade da fronteira entre a ficção e o factual histórico, dependente da pragmática de um *lector in fabula*, da sua bagagem histórica que o torne cúmplice da sátira. O romance histórico ou a literatura de fundo documental, de que é exemplo um romance posterior do mesmo autor, *Balada da Praia dos Cães* (1982), são as modalidades mais explícitas dessa oscilação nos limites do mundo chamado real e do hibridismo da criação romanesca⁵.

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 123.

⁵ Cf. Douwe Fokkema, “Empirical questions about symbolic words: a reflection on potential interpretations of José Cardoso Pires’ *Ballad of Dogs’ Beach* (1982)”, *Dedalus* n.º2, Dezembro 1992, pp. 59-66.

No caso em estudo, conforme a nota apensa à republicação do texto em *O Burro-em-Pé*, temos uma fábula alegórica que “pertence ao tempo em que os animais falavam e os homens sufocavam”⁶, sem perder de vista um espaço-tempo específico e identificável fora do quadro textual. Nesse apêndice à fábula, conta-se a génese da obra e as razões daquela reedição por forma a contrariar a desmemória de um tempo que se desejava cada vez mais longínquo e incrível e a atestar no texto a identificação com a história portuguesa recente. Pese embora o modelo de realidade fabulosa, *Dinossauro Excelentíssimo* toma de empréstimo eventos, figuras e discursos do Portugal dos anos 60-74 que subjazem, como um palimpsesto, ao universo ficcional. A leitura implica, então, a inferência e decifração das transposições grotesca, paródica e dialógica, conforme um quadro ideológico e epistemológico minimamente próximo do tempo da escrita.

Senão vejamos. Para os leitores de 1972, era óbvia a leitura de uma narrativa *à clef*, por mais distorções e exageros que encontrassem, tanto mais que, no *incipit* e nas interpelações à narratária, a aproximação à realidade histórica é mais explícita, sem inviabilizar a invenção ficcional⁷. Tenha-se em conta a correspondência histórica de episódios da intriga: Ilha das Duas Casas / a perda da Índia Portuguesa (1961); Dia D (discurso) / os comícios da União Nacional; Cirurgia da Máscara e Reuniões do Livro Branco / o crepúsculo de Salazar (1968-1970), partilhando ambos os planos o governante moribundo de um reino expressamente inventado para alimentar a sua demência.

A ancoragem referencial da estória esbate-se, no entanto, com a distância cultural e temporal que alivia a memória dramática dos acontecimentos e facilita a interpretação generalizadora de uma alegoria das ditaduras. Não será despiendo que o prefácio da tradução alemã, escrito por Alexandre Pinheiro Torres⁸, insista em decifrar a fábula em função dos dados factuais, inacessíveis a um leitor estrangeiro.

Do suporte histórico depende em muito a interpretação do leitor sobre a transposição paródica. Munida da agressividade satírica, a paródia cobre toda a obra, pondo a nu algumas convenções da fábula tradicional e moralista. Com que intuito? Para distorcer as personagens, entre o humano e o animal, e insistir no vínculo ideológico à luta social entre os mexilhões e o Dinossauro e seus acólitos palavrosos.

⁶ José Cardoso Pires, *O Burro-em-Pé*, Lisboa, Moraes, 1979, p. 120.

⁷ Na Parte Primeira, a integridade ficcional da alegoria é perturbada com indecisões do tipo: “De facto, não há muito tempo existiu no reino do Mexilhão um imperador que na ânsia de purificar as palavras acabou por ficar entevado com a paralisia da mentira. Ainda lá está, dizem.” (p. 9). Na segunda interpelação a Ritinha, o referente português é visitado em termos geográficos e históricos: “Cada terra dá o que tem, a mais não é obrigada. Desfralda-se o Alentejo em cortiça da melhor, o Algarve em sol e praias. Diamantes vêm de Angola, parece; da América ouro e guerras. Terras há que dão vinho, outras pedras e emigrantes. A cidade para onde se dirigiam os três camponeses produzia doutores — e isto não consta da Geografia. Toma nota, Ritinha” (p. 20).

⁸ Cf. Alexandre Pinheiro Torres, “O mundo do dinossauro de José Cardoso Pires”, *O diário. Fim-de-Semana*, 27 Junho e 4 Julho, 1982, pp.7-8.

À imagem dos livros escolares e da literatura glorificadora do Portugal *de antanho*, *Dinossauro Excelentíssimo* explora a instância de um interlocutor infantil, Ritinha, a quem o enunciador se dirige, pelo menos uma vez em cada um dos quatro capítulos da obra, para reforçar o seu magistério. Em pequenos passos demarcados por um corpo de letra mais pequeno, o narrador interrompe a biografia carnalizada e interpela Ritinha que se encontra também ela no limiar da ficção, por ser identificada na epígrafe com o nome da filha do autor empírico do livro. Sobre ela é exercida uma sedução persuasiva e uma cumplicidade típicas do discurso didáctico.

Ora é nesses momentos interpelativos que a sátira redobra a referência extratextual, a denúncia explícita do país da emigração e da guerra ultramarina, e revela a sua vocação injuntiva: “Toma nota, Ritinha” (p.20), “Fui claro, Ritinha?” (p.71), “fixa bem [...] lê o resto que vais ver onde quero chegar” (p.82). A fábula, iniciada *in ultima res* com o comentário sobre a morte do Imperador, fecha abruptamente a abóbada narrativa, numa derradeira chamada:

“Segredavam [os mexilhões]:
É ESTE, O DA MÁSCARA’,
passando palavra aos que vinham depois, e estes aos depois e aos depois e...

... Ritinha, fiquemo-nos por aqui, que o conto agora vai longo e repetido. Fecha o livro. Arruma-o em qualquer parte e manda passear os fantasmas. Fartámo-nos de falar de mortos, de velhos, de mistérios, quando afinal temos tanto para viver. Não é?” (pp. 96-97).

A narratária é a cúmplice mobilizada para a rebelião à autoridade, enquanto o narrador-caricaturista compensa as inibições recalçadas pela repressão. A idade da interlocutora poderia explicar a aparente simplicidade da narrativa, as onomatopeias ou as referências ao conto tradicional e aos filmes de *cowboys*. São afinal estratégias ao serviço da sátira que suplanta a historiazinha exemplar para um auditório ingénuo e marca uma posição face à história sua contemporânea. Porque nenhuma alusão é inocente, subsume-se para lá da narratária um *leitor pretendido* que a deve ultrapassar em conhecimentos, considerando as suas disposições históricas e o seu horizonte de expectativas num contexto vigiado⁹. Aí reside o efeito perlocutório do texto. A juventude da narratária pode todavia refractar as mudanças iminentes na sociedade portuguesa e o desejo de manter o conto actual para as gerações futuras, sem a amarra contextual da primeira edição.

⁹ Recupero a definição de Wolfgang Iser para leitor pretendido: “Thus the intended reader, as a sort of fictional inhabitant of the text, can embody not only the concepts of the contemporary public but also the desire of the author to link up with these concepts and to work on them — sometimes just portraying them, sometimes acting upon them.”: *The Act of Reading*, Baltimore/London, The Hopkins University Press, 1980, p. 33.

Outro ingrediente comunicativo e lúdico da fábula é a cooperação intersemiótica do texto escrito com a ilustração. Concentradas em especial nos dois capítulos iniciais, as vinte e uma ilustrações de João Abel Manta alternam com o texto, de onde se transcrevem as respectivas legendas. O alcance expressivo dessa aliança alimenta, creio bem, a paródia alguns discursos hegemónicos durante o Estado Novo, nomeadamente no campo da literatura infantil e da sua intensa exploração da imagem. A provar o valor crucial da imagem, é exemplar a colecção de cartazes *A Lição de Salazar* (1938), comemorativa do 10º aniversário da investidura de Salazar como ministro das Finanças e afixada nas paredes das escolas primárias do país. Também a fábula era, a par das canções e histórias exemplares, um género privilegiado pelo discurso escolar do Estado Novo, ao veicular a soberania da nação, da religião e da família.¹⁰

No mundo do Dinossauro, a colonização ideológica da *cartilha da paz rural* e da divina providência da pobreza humilde é referida na Parada dos Doutores:

“As cartilhas de escola salpicaram-se de histórias de muito exemplo acerca da honra da pobreza e das desgraças que acontecem fatalmente aos ricos, no outro mundo.” (p.31).

A contradição discursiva é imediata, quando o narrador inscreve sobre o ditado bíblico a irrupção dos mexilhões que aniquila a mensagem oficial da resignação, *neste mundo*:

“mais vale um rico na mão do que dois pobres a voar” (p. 31).

Com as suas cores neutras e tristes, as ilustrações herdadas dos *cartoons* que Abel Manta publicava ao tempo no *Diário de Lisboa* o comentário mordaz sobre o fútil, o sórdido ou o anedótico, e a urgência de destruir os dogmas da autoridade. São uma travessura perigosa que une a cor e a textura a práticas artísticas homólogas às do texto escrito. A colagem da fotografia ao desenho aparenta-se com a apropriação dialógica de discursos, registos e tons sociais no texto escrito. Acrescem os efeitos de desproporção dos cheios/vazios, dispostos no espaço ilustrado, e o traço caricatural das figuras.

Duas ilustrações merecem uma atenção especial pelo seu redobrado cariz paródico que reconhecemos a cada passo na narrativa. A ilustração 2, que inaugura a sequência de imagens do livro, combina o papel selado — símbolo-mor da burocracia — com a história da fuga de Jesus e seus pais para o Egipto, num capítulo intitulado “O Homem que veio do Nada”. O anjo sacrilegamente desenhado sobre o selo da República é rebaixado a uma função biológica e em contraste óbvio com a pequenez da choupana, aonde vem anunciar a boa nova da sua estrela: o advento do ditador-menino.

¹⁰ Cf. Luís Reis Torgal, “A História contada às crianças”, *História e Ideologia*, Coimbra, Minerva, 1989, pp. 197-247.

Paro agora na abertura da Parte Primeira e é imediata a conexão paródica com o texto bíblico e com a biografia mitificada de Salazar. Um ditador cujo discurso e imagem eram onnipresentes na propaganda oficial, associando-se aos heróis da história nacional e ao Messias, transposto ficcionalmente como Ermitão da Torre, sacrificado e predestinado desde o berço. No episódio da Ilha das Duas Casas, o Imperador transplanta a colónia imperial, entretanto perdida, para um bairro da metrópole e não faltam indígenas e adereços tropicais de plástico, para dar cor típica. A ilustração 3 faz contrastar, sob o fundo azul, o excesso ridículo de armas em frente a uma ilha e ao seu castelo altaneiro, onde flutua uma bandeira raquítica. A paródia decorre precisamente do motivo iconográfico do castelo embandeirado, recorrente nos cartazes de propaganda e nos livros escolares, sempre para confirmar a tutela do passado sobre o *último reduto do Ocidente cristão*. Por isto se prova que a ilustração não é pleonástica em relação ao texto escrito mas colabora em paridade na sátira, neste caso dirigida contra o militarismo dum império ultramarino em descalabro.

3. O rebaixamento pelo bestiário e pelo corpo grotesco

O riso e as imagens grotescas dele decorrentes confirmam a vitória sobre o medo. Bakhtine sublinha de resto que “[l’o]n joue avec ce qui est redoutable, on s’en moque: le terrible devient un ‘joyeux épouvantail’”¹¹. Do riso nasce o contacto, a inversão e o desmascarar do poder oficial que, nas festas medievais e renascentistas, significavam a descompressão utópica de um *pays de cocagne*, em que o povo projectava temporariamente a sua exuberância material e corpórea.

Dinossauro Excelentíssimo reformula esse caudal de imagens e motivos que na era moderna se refugiaram e atenuaram em graus diversos na *literatura carnavalescada*, conforme a terminologia bakhtiniana. A obra integra a tradição oriunda da sátira menipeia e da festa medieval e renascentista, ainda que o seu riso chocarreiro seja deliberadamente oposicionista. Neste ponto reside a grande diferença do riso moderno em relação aos seus antepassados carnavalescos, facto que aquele teórico soviético nem sempre esclarece com a sua utopia populista do Carnaval.

O nosso Reino dos Mexilhões, colonizado pelos dê-erres, é habitado por um bestiário grotesco e fantasmagórico: um dinossauro, um morcego de veludo, múmias, autómatos dementes, etc. Estabelecem entre si contrastes violentos em espaços e objectos desproporcionados (a Praça dos Acontecimentos, a Torre das Sete Chaves, a Estátua ou a Máquina), contra a pequenez irrisória dos mexilhões. São afinal caricaturas em que o traço derrisório delapida e transfigura os corpos e acentua a loucura imparável dos seus actos.

A mordacidade enunciativa recai sobre o reino enfermo, asséptico e diminutivo dos mexilhões e, mais ainda, sobre os gigantes tenebrosos que reclamam a missão

¹¹ Mikhaïl Bakhtine, *L’Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 99.

etérea e inumana do poder, sempre desprovidos de um rosto. Registe-se, de permeio, que o paratexto tem um efeito seminal e intensificativo desta leitura carnavalesca. Além da mascarada compósita e acéfala que ilustra a capa, destaque, nas badanas do livro, o catálogo estridente e jogralesco, assinado por Vítor Silva Tavares, à data da publicação companheiro de Cardoso Pires nas lides jornalísticas¹².

Até ao fim da *estória*, deparamos com um vasto comboio-fantasma sem renção que explora o *pólo negativo do baixo*, segundo a topografia carnavalesca de Bakhtine: o disforme, a doença miserável, a alienação e a decomposição física. A pseudobiografia do Imperador acompanha a perda gradual da forma humana, a metamorfose fantasmagórica de um “rosto de cera” e de um corpo em erosão:

[...] o Mestre criara bossas nas costas [...], os lábios foram desaparecendo, sugados. A boca ficou em ferida, os dentes em escama — um bicho. [...] Tinha ganho uma data de calos, nós da caneta; os dedos afilaram-se em garra e acabou por não ser mão nem ser nada mas um molho de raízes penduradas na extremidade de um braço que lhe dava pelos joelhos. Só os olhos continuavam vivos, treinadíssimos em espiar segundos sentidos, dois carvões de diamante.” (p. 63)

Quando a Máquina se avaria, fazendo alastrar a peçonha e o gigante se pendura a espernear na Estátua que o esmagará, ele está já “varrido de todo”, ressequido nas fibras a estalar:

“E verde, verde, [...] o Douktor Dinossaurus jazia, de olhos esbugalhados, sem brilho. Do sangue não se lhe viam sinais, todo o rosto estava coberto por uma espuma seca, crestado do azebre do bronze” (p. 75).

A repugnante operação da Máscara, rodeada de moscas, não impede a decomposição física, apenas esconde o corpo esfuracado como um roubo mitificador da morte. Do Mestre ficará depois um “fio de peste a alastrar por todas as vilas do império” (p. 9), como se diz no *incipit*.

Também os dê-erres são alvo de uma fantasia corporal, descrita com pormenor zoológico e que a ilustração 4 corrobora na colagem de órgãos e membros de proveniência diversa:

“Deslocavam-se com solenidade difusa, à custa dos seus canudos de bacharéis que utilizavam como membrana extensora do aparelho bucal e do abdómen ou como apêndice perfurador para abrir caminhos subterrâneos no planeta dos decretos.” (p. 41).

¹² A irreverência do anúncio sarcástico, saturado de oxímoros e exclamações, merece a citação de alguns passos bem divertidos: “Visita inolvidável ao Sonolento Carnaval Perpétuo!”; “Caixõezinhos de surpresas!”; “Sustos pele-de-galinha e cabelos-em-pé, apesar do faz-de-conta!”; “LEILÃO DE ANTIGUIDADES! (trajo de cerimónia) Rapapés, respeitinho & homenagens ao Senhor da Paz-Paz Rural!”

Com o tempo, ficam surdos, arqueados pelo peso das medalhas e chagados por doenças asquerosas como múmias, nas exéquias do Chefe. O sarcasmo do retrato é implacável:

“[...] jurando a pés juntos que o Excelentíssimo estava vivo [...] reuniam[-se] uns personagens desmantelados, de fato no fio e lentes em cacos. [...] e cegos como toupeiras, e moucos — velhos sem tom nem som — convocavam para cima da mesa vozes do Alééem, espantalhos da Inquisição, guerreiros de pés de ferro e bispos a fervilhar de vermes [...]” (p. 96).

Assim sendo, a pilhéria mata a veneração e dá às figuras o traço carregado da sua temporalidade. Está arredada da fábula a confraternização universal do escatológico, da licença sexual ou pantagruélica de Rabelais, exceção feita à voracidade do Dinossauro pelas palavras “venenosas”. A demência propaga-se naquele reino habitado por fantasmas e corpos grotescos que dão forma ao tópico do menino-velho ou à sua inversão senil. A Dona Madrinha, beata e de “pèzinhos mansos tec-tec” (p. 13) abre a intriga a estrebuchar contra os dois compadres para decidir do destino do menino. Depois, desfila um autêntico manicómio que toma por completo aquele mundo, evocando vagamente o motivo carnavalesco da Barca dos Loucos: estudantes a decorar a sebenta dos avós; burocratas a venerar a Estátua falante, com saltinhos de corvo e gaguez submissa; dê-erres a sintonizar a voz do chefe; “velhadas” teleguiados com anteninha a dar a dar, na farsa das Reuniões do Livro Branco, cheias de interferências, urros e *nonsenses*. Acima de todos eles, domina o Imperador que vocifera o seu discurso às “galáxias, alô Europa” e que, desde o berço, foi um menino-velho comprazido nos vocábulos arrevezados dos alfarrábios.

O realismo grotesco de *Dinossauro Excelentíssimo* é redundante e sobranceiro. O narrador exime-se ao riso sobre si mesmo e entrega-se a um humor *negativo*, típico da era moderna, que não tem a universalidade cósmica da cultura popular, na Idade Média e Renascimento. Encontramos, no entanto, uma sobrevivência desse riso popular na figura ambivalente do mexilhão. O seu nome é uma metáfora cristalizada do discurso social (como o é o “dinossauro”), saída de um provérbio citado na fábula: “Quando o mar bate na rocha, quem se lixa é o mexilhão”. Ao oscilar entre o humano e o animal, ele constitui a caricatura implacável e dolorosa de um povo mudo e subserviente que enganava a fome com a glória perdida. Essa é a imagem mais cáustica do povo português com quem o autor tem uma relação dolorosamente umbilical, à semelhança de muitos intelectuais da sua geração¹³:

“[Os mexilhões] mastigavam os beiços e os pensamentos que lhes trazia a brisa marítima (“Quando o mar bate na rocha, etc.”) e isso e as rugas de tanto fitarem o além faziam-nos velhos antes do tempo. Nasciam já velhos, parece impossível.” (p. 27)

¹³ A lembrar os velhos decrépitos de Alexandre O’Neill, Cardoso Pires recriou, em 1969, a figura do mexilhão, velho na saudade do passado e no viver medíocre, laborioso e maledicente. Veja-se a apresentação da fotografia de Eduardo Gageiro “Lá vai o Português”, *E Agora, José?*, Lisboa, Moraes, 1977, pp. 19-26.

Passam a ser figuras equívocas, quando além da barriga curtida, do anonimato assolapado à rocha e da ladainha aforística, os mexilhões pervertem os “provérbios malucos” e combatem a ordem estabelecida. É ao lado destes novos mexilhões *pi-carecos* que está o olhar implacável do contador de estórias. No fim da narrativa, ele identifica-se com os mexilhões da sua estória e com eles anima um pouco do “carnaval de los oprimidos y la risa [consciente] de la otredad”¹⁴. Os mexilhões são agora conhecidos como mafarricos maçónicos. Conhecem finalmente o poder do espírito de contradição, augurado na sã loucura dos seus provérbios. Por isso, já não servem os “conselheiros luzídios” da nova “primavera” (marcelista?) que continuava “o comércio sombrio entre o Reino (ou Torre) do Ermitão e o Reino a sério, o real” (p. 92). São antes a sua alternativa lúcida:

“[...] os mesmos mexilhões debruçaram-se mais demoradamente sobre ele [o Mestre em câmara ardente], rosnando pelo canto da boca (pareciam conspiradores) e fazendo olhares entendidos. [...] O que ali viam era uma máscara, nunca um homem que contava dezenas de anos sobre a imagem do retrato oficial, séculos talvez.

Viraram costas, chateados como perus.”(p. 93)

4. Carnavalesização dialógica e a dessacralização da verdade corporativa

Toda prática discursiva, lembra Michel Foucault, é “controlada, seleccionada, organizada e redistribuída” para “esconjuram os seus poderes e perigos, dominar o seu acontecimento aleatório, esquivar a sua pesada e temível materialidade”¹⁵. O universo totalitário é, aliás, uma radicalização coerciva e deliberada desta *ordem do discurso*. Acontece que, em contrapartida, o diálogo, a réplica solicitada ou já prevista, é a forma básica da fala e o discurso enraíza-se no seu contexto vivo, arrastando consigo as estratificações sociais, genológicas. Nesse momento a linguagem inscreve-se na História:

“Le langage en tant que concrétion socio-idéologique vivante, et opinion multilingue, se place à la limite de son territoire et de celui d’autrui. Le mot du langage est un mot semi-étranger.”¹⁶

A filosofia bakhtiniana da linguagem encontrou no género romance (e não na poesia, alegadamente monológica) a ostensão consciente da dialogia e a violação intencional das coerções sobre o discurso, na justa medida em que não aceita um centro verbal e semântico do mundo ideológico: exhibe, antes, as potencialidades de variação das línguas nacionais, parodia outros géneros, denuncia as suas formas e linguagens convencionais e nessa deglutição encontra a fonte da sua vitalidade histó-

¹⁴ Iris Zavala, *La Posmodernidad y Mijail Bajtin. Una Poética Dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 71.

¹⁵ Michel Foucault, *A Ordem do Discurso*, Lisboa, Relógio d’Água, 1995, pp. 9-10.

¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 114.

No pólo oposto, estão os recursos eufemísticos. Ao longo da fuga da aldeia, sucedem-se os diminutivos sobre o “mocinho”, depois “doutorzinho” e que, já crescido, reduz a imponência do seu castelo a uma “torrezinha modesta” (p. 46). As calamidades do reino são para ele factos desprezíveis: a guerra é uma sublevação de selvagens desordeiros; os impostos, donativos voluntários; e os mendigos, inadaptados da sociedade. Os episódios da Ilha das Duas Casas e a leitura beatificadora da decomposição do gigante maximizam essa mansa contenção. Não é nada inocente a alcunha de “Homens-entre-Parênteses” dada pelos Pedintes Voadores aos Dê-erres.

O contraste está ainda presente na contiguidade rebaixante de discursos eruditos/escritos com a oralidade quotidiana e popular. Nessa conformidade, Cardoso Pires mereceu já consenso de alguns críticos quanto à sua oscilação discursiva-estilística e à propensão auditiva, repescada para a sua narrativa. «[S]entimo-lo todo ele ouvidos», diz Óscar Lopes²⁰ que vê na gíria, no calão, nas recorrências orais e nos tiques de conversação, tirados do contexto, moduladores do humor no autor do *Dinossauro*. Tais marcas orais são permanentes no relato pseudo-lendário do Imperador, a ponto de trazer o sublime ao mais banal dos actos:

“Trabalhos. Desgraças que acontecem a quem se vê obrigado a suportar a injustiça do semelhante para cumprir um destino sublime.
Mas, como diz o outro, o amor dos pais tudo vence

E UM BELO DIA...

os dois camponeses, apanhando a aldeia a dormir a sesta, piraram-se com o filho na camioneta da carreira.” (p.16).

A disparidade e a excentricidade desmantelam qualquer vigência totalitária e elas são agravadas pela inadequação contextual dos enunciados. Dá-se o confronto dessintonizado de expressões orais-populares com as fórmulas lapidares e latinas dos monumentos. O locutor faz como que uma escuta interna às vozes que interpretou pouco antes, promovendo fusões dialógicas ainda mais acentuadas:

“qualquer dos estudantes que circulavam cá em baixo, decorando a sebenta:

«PATITI... PATITÁ... NOVES FORA, NADA.
«PATITI...PATITÁ... NOVES FORA, NADA.»

Diga-se ainda que naquela casa havia muito latim pelas portas, patiti, e pelas paredes, patitá, e que se falava constantemente a pensar nos mortos, no salutar exemplo dos mortos, nossos maiores,

‘AD GLORIAM DEI’

e sempre com o devido respeito.” (pp. 23-24).

²⁰ Óscar Lopes, “Os tempos e as vozes na obra de Cardoso Pires”, *Cifras do Tempo*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 291.

Como já o disse, a intriga alegórica ficcionaliza a confrontação profanadora dos provérbios com a sebenta e com a Máquina censória. Mau grado a vontade do Imperador, o reino está saturado de diferenças sócio-ideológicas e a sua ressonância dá os matizes que o estratificam. Cada discurso, cada palavra, é um átomo do embate social porque habitado e historicizado pelos seus locutores. Disso nos dá conta o narrador, em dois passos paradigmáticos:

“Albarde-se o burro à vontade do dono, criticavam os Pedintes Voadores, agarrados como sempre à mania dos provérbios — mas [...] os notáveis não iam agora perder tempo com o diz-que-diz de meia dúzia de renegados.” (p. 49).

ou

“No final todos se dirigiam ao Deogracias onnipotente, reconhecidos por não ter abandonado o Douktor Dinosauro, luz da pátria e arquitecto do século (segundo os dê-rres), trave da ordem (segundo os regedores das diferentes capitânias), pai e exemplo do lar (segundo as mães agradecidas), amen (segundo os clérigos).” (pp. 81-82).

A sucessão de encómios ao Imperador e respectivos locutores demonstra o artifício do discurso político posto na boca dos seus destinatários, o que é típico da propaganda totalitária. Por fazerem a remissão social dos enunciados, estes pequenos excertos delineam um painel social idêntico ao das últimas ilustrações de Abel Manta no livro (cf. ilustração 5).

Ao arrazoado empolado do Discurso opõe-se o resmorder aforístico dos mexilhões que começara com um provérbio-ladainha (“Quando o mar bate...”). Mais tarde vem um catálogo de provérbios adulterados. A sabedoria popular tem agora uma função subversiva, afecta às artimanhas sobreviventes dos zé-ninguéns da vida: “mais vale um rico na mão que dois pobres a voar” (p.31); “fingir de cego é virtude de quem vê de mais” (p. 50); “é sabido que surdo que muito canta convence-se que tem boa voz” (p. 85); “na Comarca dos Doutores vozes de mexilhão não chegavam ao céu” (pp.95-96).

A distorção dos provérbios assinala a consciencialização gradual dos mexilhões. Nessa linha, é fácil compreender que as personagens da fábula são sobretudo porta-vozes de uma óptica social, sem qualquer densidade psicológica. Os seus nomes referem-se invariavelmente às funções sociais ou são paronomásias burlescas de figuras históricas ou de povos.

Esta incorporação dos discursos-outros na enunciação do narrador constitui uma marca do jogo verbal e o processo de ironização de saberes de proveniência vária. Com efeito, a ironia nasce da menção (feita pelo contador) das vozes sociais que assim exprimem o conflito e a crise. Pressuponho para tanto a definição avançada por Sperber e Wilson para ironia²¹:

²¹ Dan Sperber e Deirdre Wilson, “Les ironies comme mentions”, *Poétique* 36, 1978, pp. 408-409. Por exemplo, como não identificar, em tempo de Guerra Colonial e ainda hoje, o alarde imperial em “A ILHA NÃO SE PERDEU, CONTINUA NOSSA!” (p. 42) como uma distância irónica em relação ao *slogan* do regime salazarista “Angola é nossa!?”

“[...] toutes les ironies sont interprétées comme des mentions ayant un caractère d'écho: écho plus ou moins lointain, de pensées ou de propos, réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis. [...] l'écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence.”

Como se de um jogo de caixas chinesas se tratasse, conta-se uma estória com um segundo nível de leitura em que se apresenta a incompreensão do poder em relação aos provérbios suspeitos dos novos mexilhões:

“[...] começaram a correr certos ditados de ocasião, só para governo dos mexilhões, naturalmente [...]. A cada instante nascia um mais maluco que o outro (à primeira vista, pelo menos) [...]; aquele do 'mais vale um rico na mão do que dois pobres a voar' [...] não tardaria a ser proibido. Também era o que faltava que não fosse.

Os pobres não voam, tinha respondido o Imperador quando lhe vieram contar a estupidéz do provérbio. Ou se voam é porque têm dinheiro para viajar de avião e são falsos pobres. Logo, tratava-se de uma calúnia sem ponta onde se lhe pegasse, e ainda por cima gravíssima porque ofendia a classe dos humildes, já de si tão sacrificada.” (pp. 31-32).

Por fim, detenho-me na citação e recriação de expressões idiomáticas e na exuberância deliciada do significante, onde eclode, aí sim, o riso festivo do enunciador. Além de pertencerem quase sempre ao registo oral-popular (ex: “ora adeus, não valia a ponta de um chavelho”, p.13), há efeitos surpreendentes nas “batalhas campestres” (p. 72) dos dê-erres e nos mexilhões que “ouviam mudos e saíam calados” (p. 28). Em paralelo, vêm os anagramas, as aglutinações aleatórias de morfemas (“enriqueceram, enriqueforam”, p. 40) e os recursos que conduzem a dança dos olhos pela mancha gráfica. A separação silábica com hífen (“festas e multidões de-tes-ta-va”, p.32) realça a histeria palavrosa, enquanto a variedade da grafia dá as subidas de tom, nas reuniões comandadas pelo “riBOMBAAAR dos discursos do Mestre” (p. 81). Não escapa a própria transcrição fonética. O nome “dê-rre” deriva desse jogo, esvaziada a figura da sua individualidade e reduzida à eminência oca de um título social, desmembrado em sons: “dê-erre. D-R, DR. Dr. D Herr, Herr D, Senhor D ou Senhor Dom” (p.40), até se tornar num gargarejo da personagem, “DR...DRrrrrr...”.

5. Para uma conclusão

Pela força do tempo, *Dinossauro Excelentíssimo* irá por certo perdendo a acutilância da alegoria correlata do Portugal salazarista, de que o contador de estórias se fez crítico implacável. O impacto editorial imediato do texto deveu-se, em larga medida, ao contexto político e ao horizonte de expectativas sociais e estéticas, nele enformadas, de um público ansioso por recalcar a sua história coeva. Mesmo sem equacionar esse trânsito histórico da interpretação, a verdade é que a obra alegoriza

já de si a natureza da ditadura a partir do seu canibalismo totalitário e monológico da linguagem e exalta o poder subversivo do riso e do dialogismo. Nessa medida é uma obra que sobrevive à circunstância histórica da primeira edição.

Todo o reino do Dinossauro desce do píncaro etéreo para ser rebaixado a traço grotesco, tragicamente percível e desproporcionado. Da desmesura alucinada dos seus habitantes, animalizados e fantasmagóricos, nasce a catástrofe. Neste ponto, a sátira é militantemente unívoca porque da degradação só escapam os mexilhões-Pedintes Voadores. A lição não é pois moralista mas ideológica. Não legitima a mentalidade e os valores tradicionais mas apela à mudança, pela via do divertimento linguístico, pelo jogo da palavra e da imagem no jogo da ficção. Dramatizada na voz do narrador, a fábula é enriquecida pelos laços com a ilustração, pelos exercícios paródicos e pela refração distorcida dos factos históricos no universo ficcional.

Com uma vertente reflexiva em filigrana, *Dinossauro Excelentíssimo* pratica, a um tempo na intriga e na escrita, a riqueza dialógica. Recupera vozes silenciadas de origem popular e oral para uma arena irreconciliável e dialéctica, onde tudo pode e deve ser discutido. É mesmo lícita a fantasia morfológica e fonética que suplanta, por vezes, a intriga. Afinal, o signo é por natureza relativo e ideológico e não se compadece com as imposições hierárquicas que as sociedades humanas sempre impõem. Por tudo isto, no fim da viagem truculenta e polifónica, o ditador só pode ir inelutavelmente nu.

Obras de José Cardoso Pires referidas neste trabalho:

- . *Dinossauro Excelentíssimo*, Lisboa, Arcádia, 1972.
- . *E Agora, José?*, 1977 (ed. util.: 2ª. ed., Lisboa, Dom Quixote, 1999).
- . *O Burro-em-Pé*, Lisboa, Moraes, 1979.
- . *Balada da Praia dos Cães*, 1982 (ed. util.: 5ª. ed., Lisboa, O Jornal, 1983).
- . *A República dos Corvos*, Lisboa, Dom Quixote, 1988.