

**MUITOS CAMINHOS A DESCOBRIR: A
VARIEDADE DE GÊNEROS TEXTUAIS E
INTERTEXTOS EM LISBOA, LIVRO DE BORDO,
DE JOSÉ CARDOSO PIRES**

***MANY PATHS TO DISCOVER: THE VARIETY OF
TEXTUAL GENRES AND INTERTEXTS IN LISBON,
BOARD BOOK, BY JOSÉ CARDOSO PIRES***

**Rachel Hoffmann
UNESP**

Resumo: Este trabalho estuda o livro *Lisboa, livro de bordo* (1997), de José Cardoso Pires, o qual é marcado por uma composição complexa em que se mesclam versos de poetas, lendas da tradição lisboeta, subversão de expressões de conhecimento popular, entre outros, aliado à temática que o liga à cidade de Lisboa. Os objetivos específicos de nosso trabalho são: a) estudar a presença de uma heterogeneidade de gêneros narrativos que se entrecruzam no livro, b) verificar o cruzamento de diversos textos na apreciação da cidade de Lisboa, apreciação realizada por um narrador *flâneur*. Como teóricos norteadores de nossa pesquisa, selecionamos Bakhtin (2003), autor que aborda o conceito de gênero discursivo, Benjamim (1987), que discorre sobre a cidade, e Grossegesse (2009, 2011), que se dedicou a estudar esse livro do autor português.

Palavras-chave: José Cardoso Pires, gêneros discursivos, cidade, intertexto, *flâneur*.

Abstract: This work studies the book *Lisboa, book on board* (1997), by José Cardoso Pires, which is marked by a complex composition in which poets' verses, legends of the Lisbon tradition, subversion of expressions of popular knowledge are mixed, among others, combined with the theme that links it to the city of Lisbon. The specific objectives of our work are: a) to study the presence of a heterogeneity of narrative genres that are intertwined in the book, b) to verify the intersection of different texts in the appreciation of the city of Lisbon, an assessment carried out by a *flâneur* narrator. As guiding theorists of our research, we selected Bakhtin (2003), author who addresses the concept of discursive genre, Benjamim (1987), who talks about the city, and Grossegesse (2009, 2011), who dedicated himself to studying this book by the Portuguese author.

Keywords: José Cardoso Pires, discursive genres, city, intertext, *flâneur*.

INTRODUÇÃO

Se nos dirigirmos à observação do percurso biográfico de José Cardoso Pires, notamos que desde cedo ele o tem marcado pelo interesse pela escrita em suas diversas frentes, pois além de escritor, foi jornalista, ensaísta e professor. Durante esse tempo, o modo de escrever desse autor passou por mudanças significativas, fazendo com que, em algumas de suas produções, as fronteiras entre gêneros como o diário, a fábula, a anedota, a notícia fossem desafiadas.

O autor possui uma obra que abrange parte da história de seu país de origem, principalmente a partir da vivência da experiência da ditadura e da posterior redemocratização. É um artista que testemunhou um passado não tão longínquo e que ainda ronda seus conterrâneos por meio das cicatrizes que deixou ou ainda pela permanência de ideologias retrógradas da nação em questão.

Em 1997, 48 anos depois do lançamento de seu livro de estréia, Cardoso Pires escreve *Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares, memorações* (1997), livro de composição complexa, intensificada pela reprodução de fotografias, desenhos, pinturas, cartazes, azulejos, cerâmicas, caricaturas. É um texto organizado por meio da focalização de diversas vistas da cidade portuguesa, as quais nos são apresentadas a partir de frases que ora constituem versos de poetas, ora ainda consistem em subversão de expressões de conhecimento popular, ora aludem a personagens de lendas da tradição lisboeta.

Com relação à análise que empreendemos, ressaltamos dois eixos que nos embasam: a observação de uma heterogeneidade de gêneros narrativos que se entrecem e a questão do cruzamento da memória pessoal e coletiva por meio do olhar de um narrador *flâneur* na apreciação da referida cidade. Com relação ao primeiro, elegemos como teórico articulador de nossa reflexão Mikhail Bakhtin, com relação ao segundo, Walter Benjamin.

Elegemos como objetivo geral de nosso trabalho analisar a composição do livro *Lisboa, livro de bordo*, de José Cardoso Pires e verificar como ela se relaciona com as demais obras do autor e como objetivos específicos: a) estudar a presença de uma heterogeneidade de gêneros narrativos que se entrecem no livro; b) verificar o cruzamento de diversos textos na apreciação da cidade de Lisboa, apreciação realizada por um narrador *flâneur*.

GÊNEROS TEXTUAIS E INTERTEXTOS EM LISBOA, LIVRO DE BORDO, DE JOSÉ CARDOSO PIRES

Bakhtin, no livro *Estética da criação verbal* (2003), especificamente no adendo “Os gêneros do discurso”, constrói sua argumentação partindo do conceito de “enunciado”. Para ele, sempre utilizamos a língua dentro de enunciados, os quais, por sua vez são proferidos dentro de um campo da atividade humana. Por outro lado, cada campo de utilização da língua elabora tipos estáveis de enunciados, os quais são denominados pelo autor de gêneros do discurso (BAKHTIN, 2003, p. 261-262).

Bakhtin defende que são infinitos os gêneros do discurso, pois são inesgotáveis

as possibilidades de atividade humana. Insistindo nesse ponto, o teórico postula que “Uma determinada função [...] e determinadas condições de comunicação discursiva [...] geram determinados gêneros” (BAKHTIN, 2003, p. 266). A partir daí, conceitua que os gêneros discursivos são “determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis” (BAKHTIN, 2003, p. 266)

Paralelamente à conceitualização de gêneros do discurso, Bakhtin trabalha indiretamente a noção de “dialogismo”, a qual retornará em outros de seus trabalhos. Desse modo, no mesmo adendo, o autor declara que todo ouvinte de um enunciado assume uma atitude responsiva em relação a ele, em outras palavras, “toda compreensão é prenhe de resposta” (BAKHTIN, 2003, p. 272). Por outro lado, afirma que todo falante espera uma resposta ao que diz; e mais: todo falante é por si mesmo um respondente. Aqui se encerra um primeiro conceito de “dialogismo”: ou seja, a partir dele entendemos que cada enunciado que proferimos é uma resposta a uma cadeia de enunciados antecedentes, ou ainda “cada enunciado é um elo da corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2003, p. 273).

Bakhtin voltará a esse ponto em diversos momentos de seu texto e o relacionará à escolha de um gênero discursivo por um falante. Para o autor, cada gênero discursivo utiliza-se de formas típicas do enunciado, escolhidas a partir do conhecimento de uma determinada situação comunicativa. Quando falamos, nossas palavras nem sempre carregam o sentido lexical que a elas corresponde, elas irão corresponder-se, na verdade, com palavras provindas de enunciados anteriores aos nossos, enunciados esses expressos dentro de um gênero. Desse modo, ao escolher um gênero estamos dialogando com outros textos conhecidos por nós anteriormente. O crítico ainda afirma que (2003, p. 294), uma palavra pode existir para o falante em três aspectos: como palavra da língua neutra e não pertencente a ninguém, como palavra alheia dos outros, cheia de ecos de enunciados e como palavra individual carregada pela própria expressão do falante.

Esse retorno ao conceito de dialogismo se torna mais claro quando ele afirma que:

[...] a experiência discursiva individual de qualquer pessoa se forma e desenvolve em uma interação constante e contínua de enunciados de outros. Em certo sentido, essa experiência pode ser caracterizada como processo de *assimilação* – mais ou menos criador – das palavras *do outro* (e não das palavras da língua). Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados [...] são plenos de palavras dos outros, de grau vário de alteridade ou assimilabilidade, em grau vário de aperceptibilidade, e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos e reacentuamos (2003, p. 294-295).

Dizer que “todos os nossos enunciados são plenos de palavras dos outros” é uma forma de entender que nossas palavras dialogam com outras: não nascem do nada e nem são totalmente neutras. Por estarmos dentro de uma cadeia comunicativa nunca proferiremos uma palavra “original”, ou “primeira”. Sempre retomamos palavras de outros, seja assimilando, reelaborando ou reacentuando o que já foi dito.

Nas últimas partes de seu texto, Bakhtin resume alguns dos pontos essenciais de sua argumentação. Desse modo, defende que: a) os limites do enunciado são determinados pela alternância de sujeitos do discurso, b) cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela esfera de comunicação discursiva, c) cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (BAKHTIN, 2003, p. 297-298).

Por outro lado, o autor amplia seu entendimento de dialogismo defendendo que todo enunciado não está ligado apenas aos elos precedentes, mas também aos subseqüentes. Ou seja: desde o início o enunciado se constrói levando em conta as atitudes responsivas, em prol das quais ele é criado, no entanto, ao expressarmo-nos também aguardamos a resposta dos outros em uma atitude de compreensão responsiva (BAKHTIN, 2003, p. 301).

Bakhtin (2003, p. 263-264), também entende uma obra literária, como o romance, como um enunciado, mas de um gênero secundário, ou seja, de um gênero que nasce de um convívio cultural mais complexo e desenvolvido, em comparação àqueles em que se manifestam apenas os primários (simples). Focalizando a questão da literatura, o crítico também afirma que a linguagem literária penetra em todos os gêneros, acarretando uma reconstrução ou renovação dos gêneros do discurso.

Com relação aos estudos dos gêneros discursivos presentes no livro *Lisboa, livro de bordo*, começamos nossa investigação em nossa tese de Doutorado, trabalho em que entrelaçamos a questão da ironia e de seus procedimentos correlatos à problematização da identidade portuguesa no referido autor. Na altura, observamos que a narrativa recorre a diferentes gêneros, mas nos concentramos na abordagem da linguagem irônica e do procedimento da paródia em suas linhas. Como teóricos norteadores, pautamo-nos em Hutcheon (1989) e Brait (1996), as quais nos serviram de norte também no Mestrado. No processo de qualificação e na defesa da tese foi sugerido o caminho investigativo que teria Bakhtin como guia, caminho ao qual gostaríamos de dar continuidade.

De fato, a noção do dialogismo e da polifonia também se comunica com os conceitos de ironia e paródia, tanto é que Brait, em seu livro *Ironia em perspectiva polifônica* (1996) discute a questão nesses termos. Desse modo, realizar esse estudo seria uma tentativa de dar mais um passo no processo investigativo do modo de escrever de José Cardoso Pires. Críticos como Grossegese (2012), além de notar o uso do intertexto na obra do autor português, investigam a possibilidade de existência de passagens carnavalizadas no texto lido. De nossa parte, quando lemos *Lisboa, livro de bordo* notamos a presença da intertextualidade a textos da tradição que têm Lisboa como tema e de obras literárias do próprio autor ou de outros.

Seguindo pela outra perspectiva de nosso trabalho, escolhemos Walter Benjamim, pois esse autor, dentre outros, disserta a respeito da memória e da cidade. Com relação aos escritos do crítico, vamos nos ater ao texto “Paris, a cidade do espelho” do livro *Rua de mão única* (1987). Sabemos que não é apenas nesse livro que o autor se dedica a dissertar sobre a cidade, mas é nesse fragmento que se encontram pistas para refletirmos a respeito da escrita de José Cardoso Pires.

No texto em questão, Benjamim compara Paris a um livro e reflete sobre a atitude de flanar em meio à cidade. Para o autor, andar por entre ela é o mesmo que ler um ou uma série de livros. O transeunte realiza na cidade a mesma ação que o leitor no romance. Depois dessa constatação, o filósofo depara-se com os monumentos da cidade e, cada um deles, como um novo signo, evoca outros textos, como, por exemplo a catedral que nos remete ao livro de Vitor Hugo. Ao mesmo tempo, para Benjamim, Paris preparou, em suas ruas, material abundante para vários escritos.

Na contemplação da cidade, o crítico também nos chama atenção para o fato de que em Paris encontram-se as vias estratégicas de outrora, como a Porta de Versailles, e que agora a cidade possui algumas das melhores rodovias da Europa. Também detendo-se na Torre Eiffel e nas praças, constata a chegada da modernidade e o passar do tempo. Encontra ainda na *Place de Grèves* e na *Place de Vosges* vestígios da História.

O aspecto labiríntico da cidade se reflete não apenas na imagem do livro, mas também encontra correspondência naquela do mapa. Continuando a construção de sua alegoria, Benjamim descobre nesse o nome de uma série de ruas, as quais pertencem ao bairro Europa e remetem aos nomes de alguns dos países do continente. Desse modo, para ele “se pode atravessar no mapa as ruas passo a passo” do mesmo modo como se pode atravessar a cidade “rua por rua, casa por casa” na obra do historiador Lefeuve.

A partir desse momento, o autor refere-se às páginas que se encontram sob o verbete “Paris” na Biblioteca Imperial e ressalta o fato de que sobre ela não se encontram apenas arquivos, topografias ou literatura científica, mas também aqueles textos artísticos em homenagem à cidade.

Na parte final de seu texto, Benjamim afirma que a cidade se multiplica em uma grande quantidade de olhos e objetivas. Também diz que “Paris é a cidade dos espelhos” e elenca vários lugares que os expõem. Voltando à imagem da comparação entre a cidade e os livros, desdobra-a na aproximação entre a reflexão que a literatura faz da História. Em um dos trechos, escreve: “Os espelhos que, nos bistrôs, pendem turvos e desalinhados são o símbolo do naturalismo de Zola; como se refletem um ao outro numa sequência imensa, um equivalente da infinita lembrança da lembrança na qual se transformou a vida de Marcel Proust sob sua própria pena” (BENJAMIM, 1987, p. 197-198).

Todas essas reflexões encontram eco na configuração de um livro como *Lisboa, livro de bordo*. Podemos afirmar isso, pois também nele, um transeunte, *flâneur*, passeia por Lisboa e evoca vozes do passado literário e histórico daquela cidade. Também refere ao nome das ruas quando disserta pelo movimento dos corvos de São Vicente de adentrarem no espaço urbano. Por outro lado, as marcas da História deixam-se ver no livro de Cardoso Pires na focalização do Chiado, palco de um incêndio e da revolução. O narrador do texto ainda se refere a artistas que escreveram sobre Lisboa, assim como Benjamim relembra viajantes que construíram textos sobre Paris. E nota os efeitos da modernidade no espaço urbano ao remeter à parte nova de Lisboa.

Com relação à crítica em torno do livro *Lisboa, livro de bordo*, Grossegeisse (2009), como salientamos, já utilizou Benjamim para realizar sua leitura do texto em questão. Em artigo publicado em 2009, realiza uma análise em que entretete reflexões sobre a questão da cidade moderna, sobre

a obra *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, e sobre os escritos de Walter Benjamin. Nesse estudo, uma das possibilidades que é colocada pelo estudioso é a de que o livro de Cardoso Pires seja construído por meio do procedimento da colagem.

O crítico ainda retoma a imagem do cartaz “A poesia está na rua” de Maria Helena Vieira da Silva, cartaz reproduzido nas páginas do livro, e a focalização da ação dos calceteiros, evidenciada pelo narrador de *Lisboa, livro de bordo*, como alegorias do próprio processo de escrever. Em sua leitura, o teórico nos chama a atenção para o fato de a cidade significar não apenas o que vemos dela, mas também evocar diversos textos que nos ajudam a olhá-la como uma floresta de símbolos.

Além desse artigo, Grossegese escreve um outro, cujo tema também é o livro *Lisboa, livro de bordo*. Em “Bichos, velhos e estátuas – a Lisboa carnavalizada: de Alexandre O’Neill a José Cardoso Pires” (2011), o crítico revisita a obra do escritor português, estabelecendo também, como no outro ensaio, um diálogo entre a narrativa e outros escritos de José Cardoso Pires. Nesse estudo, o autor reafirma como um dos procedimentos do livro a colagem de cartazes, imagens de cerâmicas, fotografias, entre outros, bem como salienta um teor de conversa que se estabelece entre o narrador e o leitor.

Lado a lado com a leitura que realiza do livro de Pires, vai indicando os intertextos que reconhece entre a narrativa em questão e alguns poemas de Alexandre O’Neill, os quais também se utilizariam do procedimento da colagem em sua construção. De modo paralelo a esse procedimento, afirma a existência de um processo de carnavalização realizado por Cardoso Pires não só nessa obra como em outras de sua autoria.

Nesse ensaio, Grossegese novamente compara a voz que nos narra seu passeio entre as ruas de Lisboa com a figura do *flâneur*, colecionador ou trapeiro, desenvolvida por Walter Benjamin ao pensar a poesia de Baudelaire, retomando um ponto já outrora indicado por ele como profícuo para o estudo de *Lisboa, livro de bordo*. Enveredando-nos por esse caminho outrora percorrido por esse estudioso, dedicamo-nos agora à apreciação do livro escolhido como *corpus* de nossa pesquisa.

Se pensarmos no subtítulo do livro: “vozes, olhares, memorações”, verificamos que ele sintetiza a própria constituição do texto de Cardoso Pires, ou seja, Lisboa é trazida sob focos de visão distintos (“olhares”), articulando “vozes” características da cidade por meio de variados aspectos evocados pelo narrador (“memorações”). Esses três vocábulos, por sua vez, explicitam, de certa maneira, a denominação contida na primeira parte do título (“livro de bordo”), que remete a diário de bordo, indicativo de dois, entre outros subgêneros, transfigurados no livro na medida em que nos conduz não só à forma diarística, mas também à narrativa de viagem, que é subvertida, tendo em vista que nos relatos de viagem tradicionais o narrador, em geral, descreve lugares inicialmente desconhecidos por ele, esboçando um olhar estrangeiro sobre as paisagens que presencia. Em *Lisboa, livro de bordo*, diferentemente, a cidade (re)visitada não é desconhecida pelo narrador; ao contrário, ele a conhece profundamente, a ponto de expressar uma visão internalizada sobre ela. A evocação de um passado particular entrelaçado com as paisagens da cidade se deixa ver quando, por exemplo, o narrador evoca Arroios:

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

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

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

A singularidade fornecida ao Bairro de Arroios pela reorganização narrativa é construída pela elevação irônica dos bêbados dos bares que circundariam o lugar e pelo simultâneo rebaixamento das personagens de Eça de Queiroz que são focalizadas por sua volúpia, além de quase serem animalizadas pelos termos “abelhou” e “despassarada”, vocábulos que parecem, à primeira vista, ligados ao contexto animalesco, numa aproximação que insinua as atividades sexuais das personagens aludidas.

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

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

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

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

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

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

O lisboeta corrente é que não se deixa embrulhar em desmandos dessa espécie, o lisboeta corrente tem cá uns traquejos e um deixa-andar que lhe permitem dar a volta aos azares de estremeção e às complicações mais solenes. Se levanta a cabeça e vê o imperador transviado a escorrer verdete lá no alto, até é capaz de achar graça. Dom Pedro? Dom Maximiliano? Que se lixe, seja o Dom Pedro, por que não? Assim como assim, o país fica na mesma e o Rossio ainda ganha mais um caso para entreter. (PIRES, 1999, p. 16)

Os primeiros trechos colocam em evidência a criação de uma voz narrativa que se aproxima da do eu-lírico de O’Neill, poeta que escreveu os versos que introduzem os outros parágrafos destacados. Dessa maneira, o verbo nascer, modificado no texto de *Lisboa livro de Bordo* em relação ao poema “E de novo Lisboa”, visto que no último se apresenta na segunda pessoa do singular e no primeiro, na primeira do plural, nos lembra que o nascimento a que o texto se refere é o da própria escritura, que se faz também pela voz articuladora de imagens.

O eu-lírico de O’Neill e a voz narrativa criada por José Cardoso Pires apresentam-se para o leitor enquanto sujeitos que observam Lisboa por outro viés que não o usual. Este viés é dado pela configuração de seus olhares, ambos posicionados à margem da movimentação urbana e, por isso mesmo, portadores de um senso crítico necessário para avaliar a realidade que os circunda.

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

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

Segundo Ferreira e Cabello (1998, p. 7), há uma versão da história sobre a identidade do monumento situado na Praça D. Pedro IV que defende que o monumento representaria o

imperador Maximiliano do México, cuja estátua teria ficado em Portugal devido à execução do imperador por compatriotas mexicanos. Ferreira e Cabello (1998, p. 7) ainda acrescentam que, como os dois imperadores (D. Pedro IV e Maximiliano do México) eram representados de modo semelhante, a estátua teria permanecido no Rossio à revelia dos boatos em torno dela.

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

O intertexto histórico e literário aliado à identidade do narrador visto nas passagens que focalizam a região de Arroios mostra-se em outro trecho da narrativa:

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

Largo do Carmo do ano de 74, quem o pode esquecer? Era primavera e a capital proclamava a Revolução dos Cravos diante dos donos da Ditadura encurralados num quartel.

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

Olho e recordo, mas há uma parte dele que está desfigurada para sempre. E isso dói, não esquece. Quando aquelas cicatrizes se tiverem fechado como será esse rosto de mim mesmo? (PIRES, 1999, p. 75)

A contemplação da região do Chiado parte de uma rememoração de fatos de um passado mais longínquo, as procissões do Santo Ofício, ocorridas por volta do século XV, e o terremoto de 1755, passa pela menção ao incêndio ocorrido em 1988, e retorna no tempo, na referência ao Largo do Carmo palco da Revolução dos Cravos, ocorrida em 1974. A citação ao 25 de Abril ganha vieses mais específicos, destacando-se como um acontecimento significativo para os portugueses, pois esses alcançaram a liberdade depois de quase 50 anos de regime ditatorial.

No último parágrafo citado principalmente, a voz narrativa aproxima-se de forma intensa do espaço que evoca e, assim, as ruínas do Carmo surgem como metáforas da lembrança, para sempre viva, dos percalços a que o povo português foi submetido. A sentença interrogativa, encerrando o parágrafo, sugere a dúvida com relação aos novos tempos, na medida em que o narrador ainda manifesta incerteza quanto à completa superação dos terrores do passado e

também indecisão com relação ao futuro, ao que se pode esperar de um país que teve sua história interrompida por um sistema fascista que impediu que o homem luso se afirmasse como indivíduo, livre, decidido e convicto.

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

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

Lado a lado com a evocação de todos esses capítulos da história, a narrativa se entretetece a outros discursos ao aludir, por exemplo, à lenda de São Vicente:

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

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

[...]

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

[...]

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

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

Essa forma de dizer evidencia um ser decrepito; trata-se de uma descrição corrosiva, não atribuída normalmente a um santo, ainda mais a S. Vicente, santo considerado um dos padroeiros da cidade de Lisboa. Nesse sentido, o intuito aqui seria ressaltar a natureza repetitiva e retrógrada da

lenda e do que ela veicularia: a ideia de que Lisboa fora escolhida para acolher o corpo do mártir.

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

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

A convivência entre os moradores da capital lusa e os corvos se faz não apenas pela presença dos pássaros, mas também pela reprodução da imagem deles pela cidade. Nascimento (2007), ao analisar *Lisboa, livro de bordo*, afirma que o autor explora tanto a “toponímia” da capital portuguesa quanto o aspecto simbólico desta. Para a estudiosa, essa ligação dos nomes dos locais da cidade à sua simbologia associa-se ainda à “equivalência” que o narrador recupera entre os substantivos “corvo” e “Vicente”. Nesse sentido, Nascimento considera que a partir da agregação entre o santo e os corvos, e pela presença desses últimos em Lisboa, realizou-se “um deslize semântico e o nome próprio ‘Vicente’ tornou-se, para os lisboetas, um nome comum significando ‘corvo’”.

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

A lenda de São Vicente é um texto que é constantemente visitado pela literatura de José Cardoso Pires. Críticos como Abreu (2003) e Hoffmann (2008), ao estudarem o conto “A república dos corvos”, verificam uma releitura daquela lenda lisboeta. É interessante notar não só como esse tema é retomado constantemente na escrita de José Cardoso Pires como também como esse autor tece uma urdidura entre suas próprias narrativas. Um dos modos de se fazer isso no livro *Lisboa, livro de bordo* é pela inserção da personagem Sebastião Opus Night, a qual já havia aparecido antes no romance *Alexandra Alpha* (1987) do mesmo autor:

Sebastião Opus Night, militante do whisky nos bares destas redondezas, passa a vida a prevenir que Lisboa é toda em trompe-l’oeil (Trompe-l’oeil, assim mesmo, palavras do próprio). Só que ele é que anda de olho trompeado desde que nasceu. Irmão de um juiz Opus Dei, o Opus Night nunca na vida desceu à rua antes do

anunciar da noite e só no dia do funeral é que abrirá uma exceção a essa regra porque pelo horário dos cemitérios os mortos fecham às cinco [...]. Diz mas nunca viu Lisboa a essa luz, era o que faltava; e se visse talvez ficasse de queixo caído porque é uma cidade de geometria esquiva, colinas, requebros, reflexos de um rio a tons incertos, conforme os dias e conformes as marés, um corpo para soletrar sem pressas (PIRES, 1999, p. 38).

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

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

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

O “olho trompeado” de Sebastião ainda dá margem à outra interpretação do texto cardosiano: a de que a costura entre diferentes textos e discursos sobre Lisboa relaciona-se a divergências de perspectivas em relação à cidade. Desse modo, o efeito de embriaguês da personagem perante o espaço urbano se faz sentir pelo leitor, que pode, literalmente, se perder entre as referências textuais da narrativa.

Lado a lado com essa sensação de embriaguez, experimentada devido à grande quantidade de textos a que a narrativa se refere, testemunha-se como que um diálogo entre o narrador e Opus Night e, em outros, momentos entre aquele e a cidade. Explica-se: ao lermos as linhas de *Lisboa, livro de bordo* somos levados a seguir de perto esse olhar da voz narrativa que, por vezes, parece dirigir-se à própria cidade numa intimidade invejável. O convite do texto é então que todos os que passem por Lisboa tentem descobrir seus traços incomuns. É a partir desse viés que podemos

entender sentenças como:

Nós, tanto quanto me apercebo, estamos os dois em mais ou menos: tu, cidade desfocada pela luz mundana dos videoturistas que te vieram espreitar de miradouro, eu um pouco a margem porque, para mim, panorâmicas e vistas gerais são quase sempre frases feitas ou cenários de catálogos. (PIRES, 1999, p. 10)

É que o narrador e a cidade são, não só nessa passagem, mas também em outras, aproximados. Os dois aparecem como elementos que estão aí para ser decifrados a partir da observação do que têm de incomum, de marginal. Essa aproximação entre narrador e cidade se torna mais explícita nas partes finais da narrativa em que ele trava um diálogo com Daisy, vocativo de um dos poemas de Álvaro de Campos:

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

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

Além de estarem presentes em lugar de destaque na abertura de uma das passagens do livro, os termos iniciais da sentença que abre o primeiro parágrafo citado retomam os versos do texto do heterônimo de Fernando Pessoa, fortificando a relação intertextual. Tanto no poema quanto em *Lisboa, livro de bordo*, Daisy parece se transmutar em personagem, ou, ao menos, ocupa um lugar que permite que, tanto o eu-lírico de um texto, quanto o narrador de outro, estabeleçam uma espécie de conversa com ela. A mesma personagem já havia aparecido na crônica “O viajante anunciado”, presente no livro *A cavalo no diabo* de 1994, do mesmo autor.

Se, no poema, o texto assume um tom acusatório em relação à Daisy, em *Lisboa, livro de bordo*, no entanto, a relação entre o narrador é outra: ela se faz como um convite para que Daisy reencontre seu nome e sua significação nas ruas de Lisboa.

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

O modo pelo qual o eu-lírico dirige-se a Daisy, como se ela fosse uma mulher que não é digna de confiança, que oculta suas verdadeiras intenções, faz com que se olhe diferentemente o

texto de Cardoso Pires, e àquele que o narrador retoma. Ou seja, faz com que atentemos uma vez mais a essa voz narrativa que, além de desconfiar das imagens usuais de Lisboa, se expressa em uma linguagem baseada no desvio, ou seja, é irônica em relação às imagens que julga inadequadas. Dito de outro modo, o ato de “fingir”, atrelado a Daisy no poema, mostra-se importante também para a compreensão da escrita cardoseana, escrita que se realiza pela teatralização da linguagem, pela postura diferenciada do narrador, pela desestabilização entre as esferas do histórico e do comezinho, tudo isso de forma jocosa e crítica, conforme mostramos até aqui.

Na parte final do livro que é objeto de nosso estudo, o narrador detém-se na exploração do trabalho dos calceteiros e o compara ao ato dos tatuadores que gravam na pele imagens dignas de nota. Grossegese (2009, 2012), em sua leitura dessa obra de José Cardoso Pires, já alertara que ao invés de comparar a cidade de Lisboa com a imagem mais comum de uma noiva, a voz narrativa prefere aproximá-la ao corpo tatuado de um marinheiro em que essas tatuagens seriam, na verdade, as ilustrações construídas em basalto nas calçadas.

Quando o olhar da voz narrativa incide sobre o chão de Lisboa, ela nos chama atenção para um fenômeno interessante: o fato de as imagens gravadas na calçada em uma parte da cidade encontrarem correspondência com aquelas presentes em azulejos presentes em outros lugares do espaço urbano. Ou ainda: o fato de as “pinturas” do empedrado se repetirem pela cidade em outras formas de manifestações artísticas como nas peças de Rafael Bordalo Pinheiro. No entanto, essa mesma voz narrativa nos alerta que não se trata apenas de gravuras repetidas. Na verdade, quando elas reaparecem, já adquirem uma nova roupagem e um outro sentido.

Desse exercício de olhar para o baixo, para o chão, e ver o que há de verdadeiramente singular em Lisboa, o narrador alarga seu entendimento sobre os muitos motivos que aparecem pelas calçadas e azulejos de Lisboa e percebe, muitas vezes, ao pegar o metrô, que as imagens gravadas pelas paredes da estação se repetem do lado de cima da cidade. Essa espécie de espelhamento se deixa ver na própria maneira de se construir *Lisboa, livro de bordo*, quando o narrador, por exemplo, alude aos desenhos de São Jorge nas calçadas e nos azulejos de Lisboa e esses são reproduzidas nas páginas do livro. Ou ainda quando, depois de a voz narrativa referir-se a esse espelhamento, depararmos-nos, na página 107, da edição de 1999, com a imagem de uma biblioteca a ilustrar a obra cardoseana em questão.

No percurso de se descobrir novos caminhos dessa Lisboa, o narrador refere-se ao ato de navegar próprio dos portugueses, sendo que esse ato, agora, se faz por terra. Ao mesmo tempo, a voz narrativa compara a contemplação das imagens do empedrado com a leitura de um livro, teatralizando a ação do leitor que tem em seus braços a obra *Lisboa, livro de bordo*. Essa simbiose entre a metáfora da leitura de um livro e a visualização da cidade reaparece nos parágrafos finais da narrativa:

Quando por fim fechamos a página onde líamos a cidade, descobrimos que a vidraça do café está toldada por uma dança de gaivotas em turbilhão e que não há Tejo. Que desapareceu por trás duma desordem de asas e já não é prenúncio de oceano.

Então, ternamente, confiadamente, reconhecemo-nos ainda mais ancorados à cidade que nos viu partir. (PIRES, 1999, p. 117)

A referência ao ato de fechar as páginas do livro encontra correspondência com as linhas iniciais do relato, momento em que o narrador compara o ato de abrir a página do livro à contemplação de uma primeira imagem de Lisboa. E mais: nesses momentos finais, o narrador se encontra sentado a um café próximo à Praça do Império, lugar de onde provavelmente começou sua narrativa. Provavelmente porque esse ponto de partida parece um tanto quanto ambíguo na obra.

Por outro lado, a referência à dança das gaivotas na vidraça do café também se comunica com uma das imagens que ilustram o livro, a pintura “Espaço poético – Natureza” de A. Costa Pinheiro. Nessa, o observador se depara com um espaço dúbio: não sabe se vê uma janela ou um quadro ao lado de uma parede, sobre a qual também irrompem gaivotas que desestabilizam as fronteiras entre o que é exterior e o que é interior.

As gaivotas presentes tanto na pintura quanto nos últimos parágrafos do livro ainda ressurgem na gravura da página 115 da edição de 1999. Na gravura “Três retratos de Fernando Pessoa a meio corpo e Três Gaivotas”, testemunhamos a desintegração de traços que sugerem a imagem das aves e do poeta. A inserção dessa imagem nessa parte do livro também se torna interessante porque, além de aludir ao poeta modernista que é referido em algumas passagens da narrativa nos lembra, pela fluidez de suas linhas, aspectos próprios da poética de Fernando Pessoa e que são, de certo modo, reaproveitados pela voz narrativa de José Cardoso Pires.

Explica-se a questão da multiplicidade de pontos de vista, propiciada pela existência dos heterônimos, aliada à questão da teatralização e do fingimento próprios da escrita do poeta e nos lembra que também o livro *Lisboa, livro de bordo* tenta nos trazer uma diversidade de visões sobre a cidade, as quais são comentadas por um narrador que esfumaça os limites entre os aspectos visuais do espaço urbano e os textos a que a voz narrativa alude.

CONCLUSÃO

Na introdução desse artigo, estabelecemos como objetivo geral analisar a composição do livro *Lisboa, livro de bordo* de José Cardoso Pires e como específicos: a) estudar a presença de uma heterogeneidade de gêneros narrativos que se entrecruzam no livro; b) verificar o cruzamento de diversos textos na apreciação da cidade de Lisboa, apreciação realizada por um narrador *flâneur*.

Para chegarmos aos nossos objetivos, utilizamos como teóricos norteadores Bakhtin, que disserta sobre os gêneros literários e o dialogismo e Benjamim, que discute aspectos relacionados à cidade moderna. Também nos pautamos nos escritos de Grossegese (2009, 2012) sobre a obra *Lisboa, livro de bordo*.

Com relação aos gêneros discursivos mobilizados pela narrativa, exploramos não apenas aqueles indicados no próprio título, mas também salientamos a presença do intertexto entre essa espécie de guia turístico às avessas, poemas e lendas da tradição lisboeta. Verificamos ainda

que esse intertexto se faz também a partir de obras do próprio José Cardoso Pires e que tais referências auxiliam na apreciação das vistas inusitadas sobre Lisboa.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIM, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

FERREIRA, Emília; CABELLO, Jorge. *Arte e história de Lisboa*. Florença: Casa Editrice Bonichi, 1998.

GROSSEGESSE, Orlando. *Bichos, velhas, estátuas: a Lisboa carnavalizada – de Alexandre O’Neill a José Cardoso Pires*. In: VIII. Congresso DLV, Munique, 2 a 6 de 2009.

GROSSEGESSE, Orlando. Cidades que em nós se fazem. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012, p. 105-117.

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

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

NASCIMENTO, Flávia. Apontamentos sobre a Lisboa palimpsesto de José Cardoso Pires. *Revista de Cultura Agulha*, n. 55, Fortaleza/São Paulo, Jan/fev, 2007. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag55pires.htm>. Acesso em: 20 out. 2011.

PIRES, José Cardoso. *Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares, memorações*. 5ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

PIRES, José Cardoso. *A cavalo no diabo*. 2ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

Rachel Hoffmann

Graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2005), Mestrado e Doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). E-mail: rachel.hoffmann@gmail.com

Recebido em 10/02/2022.

Aceito em 20/03/2022.