



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS

DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURAS

A (re)construção do ditador em *Dinossauro Excelentíssimo* e *El Otoño del Patriarca*.

Rui Miguel Caixeiro de Sousa

Orientação:

Prof^a. Doutora Maria Odete Santos Jubilado

Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas

Dissertação

Évora, 2016



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS

DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURAS

A (re)construção do ditador em *Dinossauro Excelentíssimo* e *El Otoño del Patriarca*.

Rui Miguel Caixeiro de Sousa

Orientação:

Prof^a. Doutora Maria Odete Santos Jubilado

Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas

Dissertação

Évora, 2016

*Dedicado a todos aqueles que, subjugados por uma força maior, nunca
desistiram de lutar.*

Agradecimentos

Começo por endereçar um agradecimento especial à minha orientadora, a Professora Doutora Maria Odete Santos Jubilado, pela sua dedicação, apoio incondicional e contínuo incentivo durante o processo de desenvolvimento desta dissertação; pela liberdade que me concedeu durante este processo, assim como, pelas suas sugestões em prol da melhoria do trabalho e, principalmente, pela confiança que em mim depositou.

Agradeço ainda a todos os Professores do Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas, pela partilha de conhecimentos, e aos meus colegas, Fátima Galito, Fernanda Godinho e Ivo Cota, pela sua amizade e apoio. Agradeço ainda a todos os funcionários da Biblioteca da Universidade de Évora e da Biblioteca Municipal de Évora, pela sua disponibilidade e cordialidade.

Um agradecimento especial à minha família e aos meus amigos por acreditarem em mim, pela sua compreensão, solidariedade e incentivo durante o desenvolvimento desta dissertação.

A todos, os meus mais sinceros agradecimentos.

O que distingue os chefes e ditadores totalitários é a obstinada e simplória determinação com que, entre as ideologias existentes, escolhem os elementos que mais se prestam como fundamentos para a criação de um mundo inteiramente fictício.

Hannah Arendt

Introdução

Num momento em que, de novo, se assiste ao surgimento de movimentos extremistas e em que o populismo parece, cada vez mais, ocupar o discurso político, pareceu-nos pertinente refletir sobre a forma como a Literatura pode ser uma arma contra o poder totalitário. Com este propósito em vista, procurámos realizar uma análise comparativa entre *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires e *El Otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez, centrando-nos na forma como, nestas obras, se exerce uma (re)construção do personagem do *ditador*. Entendemos que a forma como este é retratado visa a descredibilização do poder totalitário e a valorização de um sentido democrático, sendo essa uma das razões pela qual nos pareceu pertinente analisar estas obras, passados mais de quarenta anos da data da sua publicação.

Como as obras do nosso *corpus* se inserem numa época histórica conturbada procurámos, no primeiro capítulo, apresentar uma breve contextualização histórica, de modo a ilustrar a conjuntura de instabilidade política e social vigente à data da sua publicação. Foi nossa preocupação procurar entender de que modo determinada realidade política favorece o aparecimento do personagem do *ditador*, assim como a sua origem literária. Por esta razão, analisámos a progressão da *novela del dictador* desde as suas origens até ao momento da produção das obras do nosso *corpus*. Foi nosso intuito integrar a obra *Dinossauro Excelentíssimo* neste subgénero literário, o que, pelo facto de anteceder na data da sua publicação aquelas que são comumente designadas como o apogeu deste subgénero, valoriza a pertinência da obra.

Com vista a demonstrar uma possível aproximação entre os dois autores do nosso *corpus* refletimos sobre a ditadura como matéria literária. Os dois autores viveram sob um regime ditatorial, o que, entre outras similitudes ao nível biográfico, reforça a intenção de utilizar a Literatura como forma de combater e descredibilizar o poder totalitário.

Devido ao forte peso da censura no panorama nacional, examinámos ainda a importante relação da censura com a obra *Dinossauro Excelentíssimo* e, pela particularidade desta obra ter duas versões, interrogámo-nos, de igual modo, sobre o sentido desta reescrita. Tendo em conta que a primeira versão foi publicada durante a ditadura do Estado Novo e a segunda num contexto democrático, procurámos ainda compreender de que forma essa diferença interfere na construção do personagem do *ditador*.

No segundo capítulo, refletimos sobre o modo como, nas obras do nosso *corpus*, é contada a história do *ditador*. As duas obras possuem características comuns ao conto popular e à tradição oral, pelo que julgámos relevante debruçarmo-nos sobre o modo como estas sugerem uma recriação do conto oral. Partindo desta perspetiva, centramo-nos na importância do contador de histórias, por entendermos que a valorização de uma sabedoria ancestral e popular, patente nas duas obras, visa, não apenas o intuito de descredibilizar a ficção proposta pelo poder totalitário, como também de valorizar aquele que, por norma, é subjugado por este poder: o Povo. Se considerarmos que o *ditador* procura realizar uma projeção ideológica unívoca, de modo a legitimar e perpetuar o seu poder, o contador de histórias pode revestir-se, conseqüentemente, de um papel subversivo que nos pareceu relevante.

Devido à referencialidade das duas obras com o discurso do poder totalitário, entendemos ser necessária uma ligação entre o narrado e a realidade histórica concreta, uma vez que esta referencialidade para com o discurso do poder totalitário sugere uma vertente fabular e alegórica nas narrativas em análise. A paródia e a ironia merecem igual destaque na nossa análise, na medida em que a sua utilização indicia um rebaixamento simbólico do personagem do *ditador* e do discurso totalitário. Tendo em conta as semelhanças deste rebaixamento nas duas obras, procurámos inferir as razões das referências intertextuais, assim como de uma construção imagética similar e que recorre, em ambas, ao texto bíblico.

No terceiro e último capítulo, procurámos refletir e demonstrar de que modo as obras do nosso *corpus* contribuem para uma (re)construção do personagem do *ditador*. Nesse sentido, recuperámos o rebaixamento paródico e a valorização da oralidade por entendermos que estes são instrumentos fundamentais na descredibilização e dessacralização do *ditador*.

Analisámos igualmente a simbologia arquetípica visto que nas duas obras encontramos semelhanças na imagética associada ao *ditador*. Esta imagética permite uma associação do personagem do *ditador* a um pólo de negatividade, bem como, a uma faceta patológica do poder que reflete uma intenção de denegrir o poder autoritário, comum a *Dinossauro Excelentíssimo* e a *El Otoño del Patriarca*. Dada a sua relevância para a projeção ficcional do *ditador* como um predestinado, ocupámo-nos, de seguida, da paródia efetuada à efabulação mitológica do poder. Encontramos nesta paródia da efabulação, realizada pelos dois autores, uma forma de inverter a projeção mitomaniaca do *ditador*, assim como, de anular a sua deificação através de uma aproximação ao homem comum.

Tendo em vista o tema proposto, optámos também por refletir sobre a presença de duplos do *ditador* nas obras escolhidas. Uma vez que a autoridade do *ditador* depende, em grande parte, da sua suposta condição de predestinado e da univocidade do discurso totalitário, considerámos que o duplo, nas suas diferentes formas, contribui, uma vez mais, para a descredibilização do *ditador*. Por esta razão analisámos não apenas os seus duplos diretos, ou seja, os personagens que representam uma cópia fiel dos *ditadores* das nossas obras, como, também, aqueles que procuram duplicar o seu comportamento. Por fim, abordamos a réplica como *ersatz*, isto é, na asserção de que a contínua duplicação de uma imagem implica uma perda de valor. Procuramos desta forma estabelecer de que modo a duplicação da imagem do *ditador* redundava na perda da sua identidade, contribuindo, assim, para uma descredibilização daqueles que, utilizando as estratégias do discurso totalitário, procuram alcançar o poder.

Capítulo I – A *Novela del dictador*

*Del paquete salta un montón de hojas escritas a máquina.
- ¡Una bomba! – proclama Castro, eufórico - ¡Esta novela hará caer al
gobierno!*

Eduardo Galeano

A década de 70, época de produção das obras do nosso *corpus*, destaca-se por ser uma época conturbada ao nível político e social. Por considerarmos este facto determinante para o aparecimento do personagem do *ditador* como tema central da narrativa, começaremos por uma breve contextualização histórica no sentido de clarificar a tradição da *novela del dictador* como um processo reativo contra uma figura totalitária.

1.1. – Contextualização histórica.

Ao abordar obras como *Dinossauro Excelentíssimo* (1972) de José Cardoso Pires e *El Otoño del Patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez deparamo-nos, de imediato, com o seu claro pendor ideológico. Como tal, parece-nos tão óbvia quanto necessária, uma – ainda que breve – contextualização histórica da época de produção dos mesmos, não só pela carga simbólica que lhes confere mas, também, visto ser nosso intuito desenvolver uma leitura de *Dinossauro Excelentíssimo* na linha das *novelas del dictador*, clarificar as razões pelas quais enveredámos por essa opção.

Podemos, desde logo, constatar que com o final da Segunda Guerra Mundial surge um novo paradigma, nomeadamente, a falência ideológica da noção que, com o final da Segunda Grande Guerra, não mais se permitiria o advento de sistemas totalitários. O panorama ibérico serve-nos, neste contexto, como exemplo suficiente: quer a ditadura franquista em Espanha quer o Estado Novo em Portugal sobreviveriam mais de vinte e cinco anos após o final da guerra.

O clima de Guerra Fria, vivido desde os primeiros anos do pós-guerra, traria consigo não só a ameaçadora sombra de um conflito nuclear como, também, o surgimento do que poderemos chamar uma nova forma de colonização. Ainda que os impérios coloniais, na sua forma mais pura, encontrassem o seu término no século XIX, a tensão latente no pós-Segunda Guerra Mundial entre os Estados Unidos da América e a União Soviética levou à implantação de vários governos fantoche que serviam os interesses, políticos e económicos, das respetivas potências. Desta forma, sem uma ocupação direta, as grandes potências procuravam assegurar nos países vizinhos a instauração de políticas que lhes fossem favoráveis ainda que, em diversos casos, isso significasse um verdadeiro atropelo à Declaração Universal dos Direitos do Homem, aprovada em 1948.

No continente sul-americano «a pobreza generalizada contrastava flagrantemente com a crescente prosperidade e progresso da sociedade de consumo mais a norte, nos Estados Unidos e no Canadá» (Gilbert, 2014:364) e enquanto na Califórnia se inaugurava, em 1955, a Disneylândia, nos países a sul a «ditadura, em muitos casos levada ao poder por promessas de reforma social, descambava invariavelmente em tirania e corrupção» (Gilbert, 2014:364). No ano seguinte, os tanques soviéticos entravam em Budapeste para impedir aquela que ficou conhecida pela Revolução Húngara. Imre Nagy, rosto da revolução, seria executado dois anos depois.

No ano de 1959, Fidel Castro chega a Havana. O triunfo da Revolução Cubana sobre o regime de Fulgencio Batista dará alento a movimentos insurgentes no Panamá, na Costa Rica e na República Dominicana do temível ditador Trujillo. No entanto, todos foram «rapidamente neutralizados» (Gilbert, 2014:383). Em 1960, Martin Luther King é detido, nos Estados Unidos, por «organizar ocupações pacíficas de restaurantes “só para brancos”» (Gilbert, 2014:392) e, no ano seguinte, dá-se início à Guerra Colonial Portuguesa. Nesse mesmo ano, começa a ser construído o Muro de Berlim.

O ano de 1962 representa o momento de maior tensão da Guerra Fria. Com a crise dos mísseis soviéticos na ilha de Cuba o conflito nuclear parecia inevitável, como afirma Edwin Williamson: «until Khrushchev agreed to dismantle the Cuban missile installations in return for a US pledge not to invade the island» (Williamson, 2009:450). No ano seguinte, o presidente norte-americano John F. Kennedy é assassinado em Dallas. Em 1967, o número de soldados americanos mortos no conflito do Vietname – no qual os Estados Unidos se encontravam envolvidos desde 1962 – ascende a 25 000. A 4 de abril de 1968, Martin Luther King é «abatido a tiro na varanda do hotel, por um assassino branco» (Gilbert, 2014:440).

O ano de 1969, apesar do progresso tecnológico que permitiu a primeira viagem à lua, é também assombrado com conflitos na Irlanda do Norte, entre católicos romanos e protestantes e, por fim, quando o número de baixas americanas no Vietname ascendia já a 40 000, o presidente Nixon anuncia a retirada militar.

Assim, ao entrar na década de 70, deparamo-nos com um momento histórico com vários focos de instabilidade política e social. Por um lado o medir de forças, na procura de uma hegemonia ideológica, entre o bloco soviético e a política imperialista dos Estados Unidos e, por outro, a luta contra regimes ditatoriais (ou pró-ditatoriais) em favor de uma democratização e de uma valorização dos direitos do Homem.

É neste contexto – aqui apresentado, necessariamente, de uma forma extremamente concisa – que surgem, com um inegável pendor crítico, as obras *Dinossauro Excelentíssimo* e *El Otoño del Patriarca*. As duas obras caracterizam-se pela crítica a uma figura despótica, totalitária e ditatorial que, no caso do autor português, nos remete para a figura de António de Oliveira Salazar, falecido em 1970, ainda que «el personaje nunca aparezca con este nombre y sólo determinadas coincidencias biográficas y acontecimientos verídicos permitan recorrer el camino inverso que lleva desde el arquetipo literario hasta el hombre real e histórico» (Fernández García, 2000:125).

Este tratamento da figura do *ditador* como tema central da narrativa, bem como, a revisão da historiografia e a desmistificação ideológica remetem-nos, inevitavelmente, para a tradição sul-americana da *novela del dictador*. Convém, no entanto, antes de abordar a *novela del dictador*, referir que, daqui em diante, trataremos a mesma enquanto subgénero narrativo por considerarmos que esta se define «a partir de concretas opções temático-ideológicas» como referem Carlos Reis e Ana Lopes (2002:393).

Ainda que a sua origem remonte ao século XIX é na década de 70 do século XX que a *novela del dictador* ganha maior visibilidade, devendo esse reconhecimento à popularidade que então usufruíam os autores sul-americanos, para o que, muito contribuiu Gabriel García Márquez com o sucesso editorial de *Cien Años de Soledad* (1967). No entanto, é na Argentina que surgem as obras fundadoras do subgénero: *El Matadero* (1838) de Esteban Echeverría, *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento e *Amalia* (1851/1855¹) de José Mármol inauguram «el género de la novela política y testimonial como forma de ataque, con frecuencia altamente panfletario, contra las dictaduras en Hispanoamérica» (Calviño Iglesias, 1985:23). Desde logo encontramos o exercício literário enquanto reação contra o poder despótico de Juan Manuel Rosas (1835-1852). Rosas, descrito como «an inventive despot who knew the value of mystique and propaganda» (Williamson, 2009:275), assemelhava-se já, na lógica de controlo, aos regimes totalitários da década de 70 do século XX. A perseguição aos intelectuais (Fernández, 2010:22-31) e o recurso a uma polícia política conhecida como «*La Mazorca*» (Fleming, 2011:32) utilizada «to terrify, pillage, exile, and murder his opponents, both real and suspected» (Lewis, 2006:19) eram alguns dos instrumentos utilizados por Rosas para manter o poder.

¹ *Amalia* começou a ser publicado em 1851 «a la manera del roman-feuilleton» (Fernández, 2010: 42) no suplemento literário do jornal *La Semana*. A sua publicação foi interrompida em 1852 e só em 1855 surge a edição definitiva e completa.

Como tal, é-nos permitido pensar que a *novela del dictador* surge como um processo reativo perante uma figura totalitária, apresentando uma perspetiva crítica que parte «d'une réalité historique et sociale» (Verdevoye, 1978:33). Enquanto narrativa, a *novela del dictador* apresenta uma clara opção temático-ideológica que aborda o *ditador*, a ditadura ou uma representação do poder despótico, com relação direta a figuras históricas ou extrapoladas das reais, de intenção essencialmente ficcional – e não histórica – sem, ainda assim, abandonar uma tomada de posição de evidente pendor político.

Podemos ainda, na sequência da abordagem realizada por Bernardo Subercaseux (1980:323-340), distinguir entre *novela del dictador* e *novela con dictador* sendo que a primeira se centra na figura do *ditador*, como «proyección creativa y de cosmovisión grotesca», «de la mitificación del protagonista y de la desrealización del espacio», enquanto a segunda comporta «una transposición ficticia o en clave de un momento histórico determinado» cuja ação decorre num ambiente de ditadura mas que não focaliza especificamente a figura do *ditador*. Note-se, no entanto, que ambos os casos pressupõem uma posição crítica perante o poder totalitário, quer a diegese se centre na figura do seu representante máximo ou nas consequências sociais desse movimento. Deste modo, a característica principal da *novela del dictador*, enquanto subgénero narrativo, consiste num processo de revisionismo histórico que contrapõe o discurso oficial, bem como a desconstrução e desmistificação da propaganda ideológica própria dos movimentos totalitários e dos seus líderes que, na lúcida asserção de Hannah Arendt, «escolhem os elementos que mais se prestam como fundamentos para a criação de um mundo inteiramente fictício» (2014:478-479). Recordemos que, recentemente, na Venezuela, Nicolás Maduro validava a sua campanha eleitoral afirmando que o falecido Hugo Chávez lhe tinha aparecido na forma de um «pajarito chiquitico» para o abençoar.

Na listagem de *novelas del dictador* realizada por Julio Calviño Iglesias (1985:11-22) contam-se, entre 1838 e 1981, noventa e quatro

obras. A recorrente incidência temática parece justificar-se pelo elevado número de personalidades que, na América Latina, continuamente utilizaram a sua autoridade de forma abusiva, como atesta Paul H. Lewis:

Strong, colourful personalities who impose their will upon laws, constitutions, courts, and congresses are an enduring feature of Latin America politics, beginning with the violent *caudillos* (regional bosses) of the early nineteenth century and continuing with the “hyper-presidential” systems of the present (Lewis, 2006:1).

A figura do *ditador* impregna de tal forma o imaginário cultural sul-americano que leva mesmo Gabriel García Márquez, em 1982, a considerar que «el dictador es el único personaje mitológico que ha producido la América Latina» (Apuleyo Mendoza e García Márquez, 2007:111). A 12 de abril de 1996, por ocasião de uma conferência na Colômbia, García Márquez reformula este conceito da seguinte forma: «La única criatura mítica que ha producido la América Latina es el dictador militar de fines del siglo pasado y principios del actual. Muchos de ellos, por cierto, caudillos liberales que terminaron convertidos en tiranos bárbaros.» (García Márquez, 2010:103). Sob esta perspectiva, podemos considerar que o elevado número de ditadores na região, assim como a persistência temática no campo literário, conferem à *novela del dictador* um carácter de tradição latino-americana (Calviño Iglesias, 1987:28; Fernández García, 2008:160). É devido a esta forte presença da figura do *ditador* na região que a politóloga Gloria Álvarez considera que «cada vez que hay una crisis el latinoamericano no ha tenido reparos en seguir a este superhombre en forma de caudillo, cacique, dictador militar y ahora del populista electo democráticamente» (Álvarez, 2015).

Porém, segundo Francisca Noguero Jiméneez (1992:92), a figura do *ditador* não é um «personaje específico de la literatura

latinoamericana, pero al haberse consolidado como un lugar común de la realidad política de cualquier régimen transoceánico, se ha constituido en foco de atención permanente para los escritores de esta zona del mundo». Assim, quando comparado ao panorama ibérico e, apesar da longa duração da ditadura Franquista em Espanha e do Estado Novo em Portugal, como sublinha María Jesús Fernández García (2000:123), «las letras portuguesas y españolas no han sido proclives al uso de la figura dictatorial». Se não podemos ignorar o papel que, certamente, a censura teve no controlo editorial, no que respeita ao contexto português, devemos ter também em consideração a especificidade da ditadura salazarista, da «invisibilidade» sugerida por José Gil² bem como, o branqueamento histórico que, já em 1976, levou Eduardo Lourenço (1976:179-180) a lançar a seguinte provocação: «e se o fascismo, realmente nunca tivesse existido?», frase essa, posteriormente reformulada em tom irónico por José Cardoso Pires ao afirmar que talvez «o fascismo em Portugal não tenha sido nada mais que uma palavra, uma corrupção verbal» (Pires, 1999:232).

Contudo, quando comparada às obras comumente designadas como o expoente máximo da *novela del dictador*, nomeadamente, *El Recurso del Método* (1974) do cubano Alejo Carpentier, *Yo el Supremo* (1974) do paraguaio Augusto Roa Bastos e *El Otoño del Patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, verificamos que, ainda que com pouca distância, *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires as antecede na data de edição. Se bem que a obra do português é precedida no panorama ibérico por *Tirano Banderas* (1926) do espanhol Ramón del Valle-Inclán, ainda assim, como sublinha María Jesús Fernández García, a obra de José Cardoso Pires «es el único ejemplo en nuestro ámbito cultural peninsular de *novela del dictador*, si pensamos que la

² Segundo José Gil a «invisibilidade constitui o próprio estado de Salazar. Ele é invisível e quer-se como tal. Só raramente se mostra em público e ainda menos em manifestações de massas» (1995:34).

obra de Valle-Inclán se ambienta por completo en una república bananera de Sudamérica» (Fernández García, 2000:141).

1.1.1. O projeto “Los Padres de las Patrias”.

O apogeu da *novela del dictador* na década de 70 do século XX deve-se em grande parte ao contributo de Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa que, em 1967, convidam vários autores a participar numa obra coletiva cujo mote era o de escrever uma «novela breve – no más de cincuenta páginas por dictador – sobre su tirano nacional favorito» (Fuentes, 1993:92).

O projeto, apadrinhado pelo editor francês Claude Gallimard e intitulado “Los Padres de las Patrias”, pretendia compilar retratos extrapolados dos *ditadores* latino-americanos, revelando o seu lado mais excêntrico, a falácia das suas ideologias, o absurdo da sua propaganda mítica e, ao mesmo tempo, contestar o facciosismo de uma historiografia oficial. No leque de autores convidados a participar nesta coletânea constavam, para além de Gabriel García Márquez, nomes como o de Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar, Miguel Otero Silva, Alejo Carpentier, Juan Bosch, José Donoso e Jorge Edwards. O momento histórico não podia ser mais propício. Não só a América Latina se encontrava assolada por governos autoritários, como os autores sul-americanos usufruíam de grande popularidade. Desde o princípio dos anos 60 a literatura sul-americana encontrava-se num dos seus períodos de maior visibilidade, fenómeno que ficou conhecido como o *boom* e que Sánchez Ferrer (1990:58) considerou ser «la etapa dorada de la novela hispanoamericana». Gerald Martin estabelece uma cronologia precisa deste movimento situando-o «desde 1963, quando *Rayuela* de Julio Cortázar foi publicado, até 1967, ano da publicação de *Cem Anos de Solidão*» (Martin, 2009:346). A popularidade destes autores conferiu peso estético ao *boom* que contava ainda com a indubitável qualidade de alguns dos melhores prosistas sul-americanos, onde, para além dos

citados por Gerald Martin, se incluem autores como Augusto Roa Bastos, Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima, José Donoso, Manuel Mujica Láinez e Mario Vargas Llosa (Sánchez Ferrer, 1990:58).

Apesar do balizamento cronológico efetuado por Gerald Martin a caracterização do *boom* enquanto movimento revela-se um exercício complicado já que, ao invés de uma orgânica de grupo com uma linha programática específica, os autores que dele fazem parte parecem antes convergir numa abordagem estética que se prende «com a formação histórica da América Latina, com o contributo da história e do mito para a identidade latino-americana contemporânea e, implicitamente, com os seus futuros possíveis, bons e maus» (Martin, 2009:346). Acresce a esta dificuldade o sucesso editorial – nem sempre bem visto pela crítica –, assim como, a promoção dos autores realizada pelas próprias editoras, através da instituição de prémios, como referiu Sánchez Ferrer:

[...] un grupo de editoras, como Seix-Barral, Plazza y Janés o Bruguera, aprovecha el excelente material que estos autores aportan para lanzar grandes tiradas y sucesivas reediciones, siempre con notable éxito. A esto se une la concesión de diversos premios instituidos por estas mismas editoriales [...]. Todo ello ha suscitado no pocas polémicas, llegándose a hablar en ocasiones del *boom* como de un enorme montaje editorial (Sánchez Ferrer, 1990:59-60).

De forma semelhante, Eduardo Iáñez (1995:102) define o *boom* como tendo «origem num poderoso lançamento editorial feito a partir de Espanha e com o qual se pretendia, em grande medida, atenuar a crise que o realismo social atravessava», aproximando-se assim de Carlos Fuentes (2011:295) que define a geração do *boom* como aquela que «internacionalizó a la novela latinoamericana» mas que, sobretudo, revelou uma linguagem que se estabelece em contraponto com o realismo social mencionado por Iáñez, na medida em que «dio a la

novela rango no sólo de reflejo de la realidad, sino de creadora de más realidad» (Fuentes, 2011:291).

No plano histórico, regimes autoritários como o de Alfredo Stroessner no Paraguai (1954-1989), François Duvalier no Haiti (1957-1971), Augusto Pinochet no Chile (1973-1990), Hugo Banzer na Bolívia (1971-1978), Juan Velasco Alvarado no Perú (1968-1975) e Fidel Castro em Cuba (1959-2008)³ não só justificariam o lugar de atenção concedido pelos autores sul-americanos à figura do *ditador* como, também, contribuíram, através da sua faceta repressiva do meio intelectual, para a internacionalização dos mesmos, como sublinhou Sánchez Ferrer:

La internacionalización de estos autores también se debe al hecho de haber llevado casi todos una azarosa vida fuera de sus respectivos países. Roa Bastos vivió el exilio en Argentina desde finales de los cuarenta por culpa del general Stroessner, dictador paraguayo. Cortázar abandonó su país y se refugió en París, donde, en parte por el exilio y en parte por su trabajo en la UNESCO, vivió los últimos treinta años de su vida. García Márquez tuvo que abandonar Colombia en 1955 cuando denunció periódicamente la corrupción del dictador Rojas Pinilla. Cabrera Infante se enfrentó al régimen castrista y se instaló en Estados Unidos. Vargas Llosa, por su parte, vivió integrado en la vida europea durante más de veinte años y Carlos Fuentes lleva una existencia nómada, debido a sus diversos quehaceres políticos e intelectuales. En definitiva, constituyen un grupo cosmopolita que difunde Hispanoamérica por todo el mundo (Sánchez Ferrer, 1990:58-59).

³ Apesar da afinidade demonstrada por Gabriel García Márquez pelo líder cubano Fidel Castro não podemos ignorar o carácter autoritário deste regime. A datação apresentada refere-se apenas à liderança de Fidel uma vez que o seu irmão Raúl Castro, actualmente no poder, perpetua o regime cubano.

Independentemente da coesão do *boom* enquanto movimento, este levou, como refere João de Melo, à deslocação do «centro literário tradicional» e permitiu «a descoberta progressiva da literatura de países que em regra não constavam dos roteiros de leitura» (Melo, 1998:37). A descoberta desta literatura revelava ainda um imaginário cultural, descrito por Carlos Fuentes (2011:297) como uma «arte de mestizaje, europeo, indígena y africano» e que, segundo João de Melo, «apreende e representa o real e o imaginário, a verdade e a ficção, a notícia histórica e a vicissitude quotidiana de um continente cuja existência política e social se apresenta em geral mal-amada e pouco conhecida» (Melo, 1998:37-38).

A literatura sul-americana continuaria a usufruir de um lugar de destaque nos anos seguintes com a atribuição em 1967 do Nobel da Literatura ao guatemalteco Miguel Ángel Asturias e em 1971 ao poeta chileno Pablo Neruda. O próximo escritor sul-americano a ser distinguido com o prémio Nobel da Literatura seria, precisamente, Gabriel García Márquez no ano de 1982.

A distinção de Miguel Ángel Asturias com este galardão revela-se de grande importância se considerarmos que, segundo Marie-Madeleine Gladieu, esta se deve sobretudo ao seu romance *El Señor Presidente* (1946), título de referência da *novela del dictador*, «qui est cité comme étant à l'origine de ce Prix» (Gladieu, 2014:7). De igual modo, María Jesús Fernández García sublinha a importância desta obra ao considerar que nela «se produce no sólo un salto de lo mimético a lo simbólico, sino un intento de aprehender “un arquetipo latinoamericano”, “una figura clave” que ayudara a comprender la realidad social de estos países» (Fernández García, 2000:128). A mesma relevância é atribuída por Juan Carlos García ao classificar *El Señor Presidente* como «la primera obra hispanoamericana sobre el dictador» por considerar que esta é a primeira obra do subgénero «que se escribe con la intención estética de caracterizar un personaje que reúne todo el poder en sus manos» (J. García, 1999:132).

Juan Carlos García considera que, apesar da figura do *ditador* se encontrar «presente en todas las épocas de la literatura hispanoamericana» (J. García, 1999:204), a sua representação é efetuada de forma distinta em cada movimento literário, resultando esta análise em «cuatro imágenes del dictador» (J. García, 1999:18). Sob esta perspectiva, ao «romanticismo», ao «costumbrismo regionalista», à «novela moderna» e à «novela contemporánea» corresponde uma figuração específica, em permanente evolução, não apenas do *ditador* mas, também, das consequências, económicas, sociais e culturais da ditadura.

Numa primeira fase, a do «romanticismo», a imagem do *ditador* é estabelecida a partir de uma figura histórica concreta – Juan Manuel Rosas – com um objetivo de denúncia e onde é claro o oposicionismo político. A narrativa concentra-se no conflito entre a força maléfica dos que apoiam Rosas e o virtuosismo puro, por vezes mesmo ingénuo, dos que se lhe opõem. García utiliza como exemplos desta construção imagética obras como *El Matadero* de Esteban Echeverría e *Amalia* de José Mármol, onde «el dictador es una figura de primera importancia aunque no es ni el centro de la narración ni el personaje principal» (J. García, 1999:78).

No «costumbrismo regionalista» a relação histórica torna-se praticamente inexistente. Não existe a referência direta a uma personalidade histórica, como no «romanticismo», apesar de ser possível inferir um discurso mascarado que se reporta ao real. Em vez de retratar um *ditador*, a narrativa centra-se antes na construção da imagem de uma figura que, ainda que despótica, é sobretudo um «aspirante a dictador» (J. García, 1999:206). A sua influência é sobretudo local, à semelhança de um *cacique*⁴ ou de um *caudillo*⁵, ou

⁴ Não deixa de ser interessante que a primeira documentação da palavra “cacique” coincida com a descoberta do Novo Mundo, como se pode constatar no relato da primeira viagem de Cristóbal Colón ao continente americano, onde esta palavra é utilizada para descrever um chefe local: «Vieron a uno que tuvo el Almirante por gobernador de aquella provincia, que llamavam **caçique** [...]» (Colón,2014:160).

seja, de «un dictador más de región que de nación» (J. García, 1999:82). No entanto, ainda que «circunscrito a pequeños pueblos, aldeas, regiones o ciudades», o personagem exerce «un poder incontestable» (J. García, 1999:82), o qual procura ampliar e potenciar através de meios pacíficos ou violentos.

Na «novela moderna», ainda segundo García, obras como *El Señor Presidente* e *Tirano Banderas* do espanhol Ramón Valle-Inclán, constituem um importante passo evolutivo para a *novela del dictador*, uma vez que estas «configuran el primer dictador que es personaje principal de la narración» (J. García, 1999:207). O próximo passo, correspondente à quarta tipificação imagética proposta por García, será dado precisamente na década de 70, com as obras inscritas na «novela contemporánea», onde o *ditador* se assume como o eixo em torno do qual a diegese gravita e onde este se assume claramente como protagonista.

Apesar do fracasso do projeto “Los Padres de las Patrias”, gorado devido à impossibilidade de «coordinar los múltiples tiempos y las variadas voluntades» (Fuentes, 1993:92) dos escritores convidados, dele nascem aquelas que são consideradas as obras de excelência da *novela del ditador*: *El Recurso del Método* (1974) do cubano Alejo Carpentier, *Yo el Supremo* (1974) do paraguaio Augusto Roa Bastos e *El Otoño del Patriarca* (1975) do colombiano Gabriel García Márquez ⁶ que nos importa aqui analisar enquanto elemento do nosso *corpus*. É nestas obras, mencionadas por Juan Carlos García ao abordar a «novela

⁵ Chefe regional que dispõe de um exército armado através do qual exerce a sua influência. Segundo Edwin Williamson (2009:238), o termo *caudillismo* «originated during the Reconquest of the Iberian Peninsula from the Moors, when a *caudillo* was the chieftain of a warrior band who organized raids against the enemy and built a power base for himself from which he could bargain with the king for the grant of titles and lands».

⁶ As datas indicadas são as da primeira edição já que, em relação a *El otoño del patriarca*, Gabriel García Márquez indicou em diversas situações, estar em preparação antes de *Cien años de soledad* (1967). Neste caso, o convite de Fuentes e Vargas Llosa para que Gabriel García Márquez participasse no projeto “Los Padres de las Patrias” pode ter sido a alavanca necessária para a obra ver o seu término.

contemporânea», que o personagem do *ditador*, fruto da criatividade dos seus autores, ganha lugar de relevo, através de retratos que, embora bastante distintos, coincidem numa abordagem que procura revelar a faceta mais íntima do personagem do *ditador*.

Ainda que *El Señor Presidente* apareça como uma das obras com maior peso na tradição da *novela del dictador*, Gabriel García Márquez não demonstrou particular consideração pela mesma. Chegou inclusive ao ponto de a qualificar como «pésima», quando em 1958 sugeria que ainda se encontrava por escrever «la novela del dictador latinoamericano» (Apuleyo Mendoza e García Márquez, 2007:105). Curiosamente, Mario Benedetti consideraria que a obra *El Otoño del Patriarca* do escritor colombiano «se acerca particularmente al “señor presidente” al atribuir a su protagonista un parecido regodeo en la maldad» (Benedetti, 1995:363).

Quanto a José Cardoso Pires, recordemos, encontra-se em Londres no ano de 1969, a lecionar literatura portuguesa e brasileira no King's College da Universidade de Londres, onde travou conhecimento com Mario Vargas Llosa, Julio Cortazár e Gabriel García Márquez (Pedrosa, 1999:74). Sendo certo que não podemos afirmar a existência de uma contaminação literária, permite-nos ao menos situar o autor português no epicentro de um turbilhão literário.

1.1.2. A ditadura como matéria literária em José Cardoso Pires e Gabriel García Márquez.

Uma das características principais de qualquer ditadura é a de pretender veicular uma ideologia que a torne legítima e a inscreva no domínio popular enquanto realização de um destino mítico. Podemos, como tal, encarar essa ideologia enquanto discurso, ou seja, enquanto «produto de um acto de enunciação» (Reis e Lopes, 2002:110) uma vez que procura veicular «um sistema de representações – ideias, imagens, mitos, valores, práticas – que se procura impor, “convencendo”, e assim,

alcançar um espaço hegemónico, se não mesmo totalizador» (Torgal, 1989:21).

O poder autoritário exerce-se, sobretudo, através da sua capacidade de nomeação, isto é, da sua classificação e interpretação do mundo, legitimando dessa forma a sua postura autoritária como um mal necessário na constante luta entre aquelas que considera as forças do mal – os seus opositores – e as suas próprias forças, inevitavelmente sugeridas como defensoras do bem. Esta capacidade de nomeação reporta ao episódio bíblico da criação do mundo (*Bíblia Sagrada, Edição Pastoral*, Gn 1,1-28), no qual as coisas só existem após ser nomeadas, assim como ao “Evangelho segundo São João” onde se destaca o poder da palavra: «No começo a Palavra já existia: a palavra estava voltada para Deus e a Palavra era Deus» (Jo, 1,1). Podemos assim inferir uma relação entre o ato de nomear, o ato da criação e a concessão de um estatuto de autoridade a quem nomeia: se nomear é criar uma linha de interpretação e classificação do mundo, quem nomeia estabelece a sua interpretação e classificação como a única possível. É nesta lógica de nomeação que Hitler fez do povo judeu o inimigo a expurgar, assim como Salazar fez do comunismo o seu. O discurso totalitário estabelece por norma um inimigo, seu reverso, equivalente bíblico do demónio no episódio da tentação de Cristo (Mt, 4,1-11), que simboliza uma outra ordenação do mundo e equivale a uma falsa promessa, perante a qual o crente do regime totalitário deve permanecer fiel à sua ideologia por acreditar nesta como a única capaz de veicular um conteúdo verdadeiro.

O ato de nomear é neste sentido um ato de poder que promove as forças transmissoras do seu discurso e rejeita todas aquelas que proponham uma interpretação diferente da sua. Esta atitude de dominação torna-se bem patente no campo cultural onde a denominação oficial/não oficial distingue aqueles que foram nomeados como transmissores válidos de uma informação e aqueles a quem não foi concedida essa autoridade. Também no exercício da colonização, enquanto imposição de uma cultura perante outra, verificamos a

existência do ato de nomear enquanto forma de poder. O colonizador substitui a nomeação da cultura colonizada pela sua nomenclatura, nomeia fronteiras onde antes não existiam – ou, se existiam, eram outras e estabelecidas segundo diferentes necessidades – na procura de estabelecer a sua cultura enquanto superior para, dessa forma, justificar a sua autoridade.

Para tal, não só é necessário que o discurso propagado pelo regime totalitário seja unívoco como, também, precisa de minimizar qualquer veiculação ideológica que lhe seja oposta ou coloque a sua legitimidade em causa. Neste sentido, os regimes totalitários operam como uma religião monoteísta, procurando aproximar a figura do seu líder a uma divindade. Esta faceta dos regimes totalitários é explorada por José Cardoso Pires (1972:77-78) ao mencionar que a imagem do *ditador* «tinha de ser Una, sem confusão nem hesitações; devia desafiar os séculos como medalha de um só rosto, perfil insensível ao tempo», bem como por Gabriel García Márquez, através da expressão «yo soy el que soy yo» (García Márquez, 2014a:31 e 163) ou, na sua forma abreviada, «yo soy yo» (García Márquez, 2014a:147-151), onde é clara a transposição da frase bíblica «Eu sou Aquele que sou» (Ex, 3,14).

A ideologia, quando ao serviço de um poder totalitário, é essencialmente um processo ficcional pelo que se apropria da História para a reescrever de forma facciosa, exaltando as figuras que mais se prestam à sua ficção. Daí que, de forma geral, encontramos nos mais variados regimes totalitários características comuns. Desde logo, a criação de uma historiografia própria ao serviço da ideologia, a perseguição e prisão de opositores políticos e intelectuais bem como a prática generalizada da censura. Esta perseguição a qualquer voz dissidente parece justificar-se pelo poder conferido à palavra e à construção ficcional como hipotéticos desencadeadores de transformação social. À aceção de Karl Kohut (1995:60), segundo o qual a «visión del poder en la ficción presupone un conflicto entre el autor y el poder real, sea consciente o inconsciente, latente o abierto», acrescentaríamos que a visão da ficção pelo poder pressupõe

igualmente um conflito entre o poder totalitário e os autores dessa ficção visto que «a literatura, entendida como uma atividade comunicativa, veicula inevitavelmente uma ideologia, em virtude de a sua componente informativa transmitir sentidos que testemunham condições sócio-históricas determinadas» (Petrov, 2000:224). Aceitar a existência de outras propostas ideológicas e de outros futuros possíveis acarretaria colocar em causa a legitimidade e o predicado profético do regime e do seu líder que, por regra, reclama para si a qualidade de um escolhido.

Se aceitarmos, de acordo com Julio Calviño Iglesias (1987:29), que «toda producción textual sea una práctica política relativamente autónoma, conectada a una postura ideológica más o menos enmascarada» a escrita revela-se, conseqüentemente, como a «actividade revolucionária por excelência» (Seixo, 1977:34), pela sua capacidade de criar leituras alternativas da realidade à qual reporta e de erigir a construção de mundos hipotéticos. A mesma conceção aplica-se ao jornalismo, caminho percorrido pelos autores do nosso *corpus*, já que a sua prática – quando exercida em plena liberdade – consiste em relatar factos e acontecimentos sem o adorno ideológico de quem simpatize com determinado regime totalitário.

É, portanto, curioso observar que a carreira jornalística de Gabriel García Márquez – ainda que esta não seja objeto da nossa análise – se inicia no mesmo ano em que é instaurada a censura na Colômbia (Martin, 2009:120). Simpatizante declarado do socialismo (Apuleyo Mendoza e García Márquez, 2007:76) – chegou, inclusive, a pertencer durante um breve período a uma célula do partido comunista (Apuleyo Mendoza e García Márquez, 2007:124) – a sua opção política acompanhará a sua obra literária e jornalística. Será ainda devido a esse percurso jornalístico que, em 1955, o autor colombiano se vê forçado ao exílio como consequência da publicação de *Relato de Un*

Náufrago no jornal *El Espectador*⁷, onde denuncia o regime do general Gustavo Rojas Pinilla (García Márquez, 2014b:13-19; García Márquez, 2014c:523-524). Gerald Martin destaca ainda o «ponto de vista implicitamente subversivo» das reportagens de García Márquez, através do qual contestava o «sistema vigente de uma forma mais eficaz do que qualquer outro dos seus colegas mais agressivos de esquerda» (Martin, 2009:182).

Quanto a José Cardoso Pires, pese embora o seu percurso jornalístico, será através da sua carreira literária que surge o primeiro encontro com a perseguição censória efetuada pelo regime português:

Senti a mão da Censura logo ao primeiro texto que publiquei em livro, uma antologia universitária intitulada *Bloco*. Morte imediata, livro apreendido sem demora porque a polícia da escrita estava atenta aos candidatos a escritor. Os que havia já chegavam e sobravam, para essa praga de inquisidores, o escritor português vivo era a besta inconveniente, o alvo maldito (Portela e Pires, 1991:35).

Seis anos depois, em 1952, no dia seguinte à publicação de *Histórias de Amor*, José Cardoso Pires é detido e encaminhado para a sede da PIDE onde permanece dois dias e, já na década de 70, após a publicação de *Dinossauro Excelentíssimo*, é barbaramente agredido na Ericeira por dois agentes da PIDE-DGS (Azevedo, 1999:101-109). A abjeção da Censura por José Cardoso Pires é sobremaneira notória em *E Agora José?*, onde o autor a classifica como uma «profilaxia do Estado que não visava apenas a *controlar* mas a *criar* formas de mentalidade adaptadas ao Poder» (1999:163).

⁷ Gerald Martin, sem descartar a «explicação política», colocou em questão as verdadeiras razões do exílio de Gabriel García Márquez: «Reza a lenda que ele precisava de sair do país para evitar ameaças do governo; a lenda também reza que esta explicação é em si mesma um dos muitos exemplos do alegado instinto de García Márquez para a autodramatização» (Martin, 2009:183).

O autor português partilha ainda com Gabriel García Márquez, para além do confronto com a censura, a simpatia por políticas de esquerda tendo, inclusive, pertencido ao Partido Comunista Português. Porém, a «26 de Abril de 1974 sai do PCP, por sentir que, recuperada a democracia, a sua militância se tornava desnecessária» (Pedrosa, 1999:93).

Notório, parece-nos, o facto de a censura, pela carga simbólica de que se encontra imbuída, pela repressão intelectual e moral, fortalecer quer em José Cardoso Pires, quer em Gabriel García Márquez, uma atitude reativa e oposicionista.

A temática do poder é, de resto, uma constante na obra dos dois autores o que, por si, pressupõe um sentimento latente de conflito. O próprio Gabriel García Márquez definiu a solidão e o poder (e a solidão do poder) como temas dominantes da sua obra (Guilbert, 2007:14; Apuleyo Mendoza e García Márquez, 2007:111), mas não deixa de ser curioso notar a atração do colombiano por figuras despóticas, como é o caso de Hugo Chávez, em quem Gabriel García Márquez descobriu «una personalidad que no correspondía para nada con la imagen de déspota que teníamos formada a través de los medios» (1999), questionando-se sobre qual dessas imagens seria a real e, a de Fidel Castro, cuja visão sobre a América Latina descreve como sendo «la misma de Bolívar y de Martí, una comunidad integral y autónoma, capaz de mover el destino del mundo» (2007). Já José Cardoso Pires descreve o escritor como um «animal incómodo» considerando que «é possível medir-se a verdade duma democracia pela abertura que ela lhe confere» (Portela e Pires, 1991:81). Por esta razão e, à semelhança da noção proposta por Urbano Tavares Rodrigues (1981:202) de que «se o fascismo não criou a sua literatura, provocou o surto pujante da literatura que se lhe opôs», é-nos permitido concluir que, em geral, a ditadura proporciona uma literatura de oposição, que só o é verdadeiramente, graças ao lugar de exclusão que a própria ditadura lhe confere. Existe, portanto, uma relação de dependência entre a ditadura e a literatura que é gerada contra ela, como existe igual dependência entre o *Don Quijote* de

Cervantes e os romances de cavalaria, embora seja redutor ler o *Don Quijote* apenas nesta linha. Apesar de apresentar uma perspectiva crítica da ditadura, depende dela para lhe conferir um lugar específico de demarcação.

Consequentemente, podemos compreender com maior clareza a pertinência da questão levantada por José Cardoso Pires, após a Revolução de Abril, sobre a ausência de um grande autor ou de uma grande obra literária nascida no contexto pós-revolução:

Escrita livre, escrita livre, não mais a palavra torturada nem o *ghetto* do pensar. E no entanto, passados dois anos de independência, olhamos para trás, vemos reformas, socialização, vida aberta, e nem um só escritor, nem um só grande livro nascido da Revolução. Diríamos que ao terror da Ditadura se tinha sucedido o silêncio da liberdade – sucedeu? (Pires, 1999:224).

Talvez a única explicação, para além do natural assombro que a Revolução representou, após tão longos anos sob um regime ditatorial, seja o facto de se ter perdido o referencial, ainda que, em parte, não possamos afastar a vertente traumática de que a ditadura foi a causa. Observou-se um fenómeno semelhante com a Guerra do Ultramar que, durante alguns anos, se assemelhou a um enorme *tabu* nacional, período durante o qual se viu reduzido a um episódio negro que se queria velado pelo silêncio, em vez de se assumir como a realidade histórica e social que foi.

Nas obras que compõem o nosso *corpus*, verificamos a utilização dessa referencialidade para com a realidade histórica e social, através da qual os autores apresentam uma perspectiva oposicionista, bem como a desmistificação ideológica do totalitarismo através da ridicularização dos seus instrumentos de propaganda e da sua historiografia facciosa.

A literatura, portanto, cumpre nos dois autores do nosso *corpus* o valor subversivo, sugerido por Víctor Ivanovici como o seu papel fundamental: «La meta última del discurso político es -¿cuál más?-

acceder a discurso de Poder. Por el contrario, el destino manifiesto de la Literatura es – o debería ser – la subversión permanente» [sic] (Ivanovici, 2008:155).

1.1.3. O “Realismo Mágico”.

Pela popularidade adquirida com o êxito editorial de *Cien Años de Soledad*, Gabriel García Márquez tornou-se no principal impulsionador do “Realismo Mágico” (Sánchez Ferrer, 1990:69). Acontecimentos do foro mágico e maravilhoso, como a «peste del insomnio» (García Márquez, 2014d:60), a levitação do Padre Nicanor (García Márquez, 2014d: 105-106), uma chuva que dura «cuatro años, once meses y dos días» (García Márquez, 2014d:375), a coabitação de mortos e vivos ou a ascensão de Remedios para o céu (García Márquez, 2014d:286) apresentam uma tensão entre o real e o imaginário sem que, ainda assim, seja sugerido esse tipo de «hesitação» que, segundo Tzvetan Todorov (1977:26), caracteriza o fantástico.

Ainda que a expressão “Realismo Mágico” apareça na sua origem associada ao universo da pintura, encontramos desde logo alguns princípios teóricos coincidentes com a técnica literária. Firmado por Franz Roh em 1927, o “Realismo Mágico” surge agregado ao pós-expressionismo onde se preconiza a pintura «no como una copia de la naturaleza, sino como una segunda creación» (Roh, 1927:48). Roh preconiza um novo olhar sobre a realidade que, ao contrário de esperar uma atitude de mero copista, sugere um estado de tensão entre a realidade e a ideia, entre o «rigor realista y la composición excesiva» (Roh, 1927:84) propondo, desta forma, uma posição situada entre o impressionismo e o expressionismo:

Si se quiere caracterizar el arte del siglo XIX, incluso el impresionismo, como una época de proyección sentimental, el expresionismo deberá ser llamado arte de abstracción. Pero el realismo mágico puede ser entendido como una, por decirlo así,

*compenetración*⁸ de ambas posibilidades; no equilibrio, ni menos aún confusión de los contrarios, sino sutil, y, sin embargo, incesante tensión entre la sumisión al mundo presente y la clara voluntad constructiva frente a él. El mundo, entonces, ya no es ni un fin por sí mismo ni simple material, sino (como en toda verdadera voluntad vital, aun fuera del arte) una tercera magnitud, que comprende ambos contrarios (Roh, 1927:52).

Ressalta ainda nesta teoria a expectativa de uma determinada postura perante a realidade, do que Franz Roh (1927:47) considera ser «un nuevo tipo de hombre de *acción*», o que implica uma tomada de consciência e de intervencionismo ao mesmo tempo político e ético, bem como a valorização da ideia liberta de uma observação direta do real, mais próxima da espiritualidade, ou seja, a percepção do mundo enquanto fator preponderante na sua representação.

A expressão “Realismo Mágico”, posteriormente adotada por Arturo Uslar Pietri em 1948⁹, apresenta uma perspectiva similar à de Franz Roh ao associar o termo a «una intuición poética de la realidad» (Uslar Pietri, 1948:161), seja pela sua adivinhação ou pela sua negação, posição da qual João de Melo se aproxima ao considerar que, nos escritores do “Realismo Mágico”, «compete à ficção iluminar o real, e não o contrário» (Melo, 1998:40).

Porém, em 1932, Jorge Luis Borges em *El Arte Narrativo y La Magia* (1996:226-232) defendia já o elemento mágico (da crença, da superstição e do imaginário coletivo) como solução para o futuro da *novela*. Nele se depreende que o carácter mágico remete para um misticismo cosmogónico e teogónico característico do Homem que, desde os seus primórdios, sentiu a necessidade de nomear o desconhecido

⁸ Itálico da responsabilidade do autor.

⁹ Apesar do termo “Realismo Mágico” ser utilizado por Arturo Uslar Pietri na sua obra *Letras y Hombres de Venezuela*, cuja publicação data de 1948, a expressão é empregue para descrever uma tradição do conto venezuelano que Uslar Pietri data a partir do ano de 1928.

para que, através da aparência de controlo conferida pela sua designação, possa exercer sobre ele uma relação de domínio.

Neste contexto o conceito “mágico” aproxima-se do conceito de “maravilhoso” já que, como refere Luis Leal, no “Realismo Mágico” «lo principal no es la creación de seres o mundos imaginados, sino el descubrimiento de la misteriosa relación que existe entre el hombre y su circunstancia» (Leal, 1967:233). Esta noção de maravilhoso difere da tecida por Todorov para quem o «maravilhoso implica que mergulhemos num mundo regido por leis totalmente diferentes das que existem no nosso mundo» (Todorov, 1977:153) e que, por essa razão, não produzem qualquer tipo de estranheza. Mais próxima se encontra a definição que Isabel Branco tece do “Realismo Mágico” ao considerar que «nele, os elementos “sobrenaturais” são encarados com tanta normalidade como os outros, fazendo parte do mundo comum e quotidiano e sendo vistos como plenamente integrados» (Branco, 2008:32). Diríamos que esses elementos estão completamente integrados porque não possuem um factor verdadeiramente sobrenatural, uma vez que dizem respeito a uma interpretação do mundo que poderíamos aproximar de um obscurantismo primitivo e que se exerce em confronto com uma mundividência progressista e científica. Resulta, neste aspeto, curioso relembrar a leitura que Stephen M. Hart faz dos elementos mágicos em *Cien Años de Soledad*:

[...] A leitmotif of the novel is the sense in which occurrences seen as supernatural in the First World (such as ghostly apparitions, human beings with the ability to fly, levitate, disappear or increase their weight at will) are presented as natural from a Third World perspective, while occurrences seen as normal in the First World (magnets, science, ice, railway trains, the movies, phonographs) are presented as supernatural from the point of view of an inhabitant of the Caribbean (Hart, 2007:84).

O sobrenatural, portanto, não reporta a um carácter fantástico dos acontecimentos, mas sim, a uma oposição entre duas conceções do

mundo. O próprio Gabriel García Márquez não só rejeita a fantasia enquanto «invención pura y simple», em favor da imaginação como um «instrumento de elaboración de la realidad» (Apuleyo Mendoza e García Márquez, 2007:41), como reclama para as suas obras uma estreita dependência do real (Apuleyo Mendoza e García Márquez, 2007:47), por considerar que a «vida cotidiana en América Latina nos demuestra que la realidad está llena de cosas extraordinarias» (Apuleyo Mendoza e García Márquez, 2007:46). É, portanto, a realidade que se afigura maravilhosa, através de uma projeção mitológica enquanto instrumento de decifração do mundo. Segundo esta perspectiva, mesmo a criação dos deuses, para quem se possa permitir uma leitura ateísta, opera através de princípios mágico-maravilhosos tornados como reais, possíveis e plausíveis. Tal como a crença que um gato preto dá azar, pelo simples facto de se atravessar à nossa frente, não é senão essa apropriação de hipotéticas capacidades mágicas arreigadas ao mundo real como uma possibilidade efetiva, razão pela qual não podemos cingir o carácter mágico-maravilhoso à realidade latino-americana. Esta componente é pertença da Humanidade desde os seus primórdios, ainda que aceitemos que, devido à miscigenação cultural e racial característica da América Latina, esta produziu uma mitologia que abarca o imaginário nativo, europeu e africano, conferindo-lhe, por esta razão, uma maior força. É esta presença imponente da mitologia que leva Francisco Contreras, no prólogo da sua obra *El Pueblo Maravilloso*, a descrever o “maravilhoso” como pertença da identidade latino-americana:

Como todas las sociedades primitivas, los pueblos hispanoamericanos tienen la intuición muy despierta de lo maravilloso, ésto es, el don de encontrar vínculos más o menos figurados con lo desconocido, lo misterioso, lo infinito. Pues, bien consideradas, las supersticiones y su encarnación: el mito, son manifestaciones subconscientes del espíritu religioso en la más amplia acepción de la palabra. Si no constituyen verdades concretas más que para algunos hombres ignorantes o ingenuos, representan para todos esas verdades secretas, simbólicas, clave

del misterio de la vida. Nuestra mitología es, pues, elemento esencial precioso de nuestro espíritu colectivo (Contreras, 1927:6).

O conceito proposto por Contreras é, posteriormente, adotado por Alejo Carpentier que o reformula, em 1948, sob o termo de “Real Maravilhoso”, após a sua visita ao Haiti:

A cada paso hallaba lo *real maravilloso*¹⁰. Pero pensaba, además que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy (Carpentier, 2014:162).

Carpentier estabelece assim uma relação entre a historiografia e o mito que os torna indissociáveis. A mitologia no decorrer do tempo torna-se história assim como a história se torna mito.

Desde o primeiro relato de Cristóbal Colón que a identidade caribenha é construída através de um discurso que, em si, pertence ao domínio do “maravilhoso”. A descrição que Colón faz desse Novo Mundo aproxima-o do paraíso celestial onde o Homem não conheceu ainda o pecado da tentação (Colón, 2014:234). Gabriel García Márquez faz referência a este discurso em *El Otoño del Patriarca*, colocando-se porém na perspectiva, não do descobridor mas, do descoberto:

¹⁰ Itálico da responsabilidade do autor.

[...] y por fin encontró quién le contara la verdad mi general, que habían llegado unos forasteros que parloteaban en lengua ladina pues no decían el mar sino la mar y llamaban papagayos a las guacamayas, almadiás a los cayucos y azagayas a los arpones, y que habiendo visto que salíamos a recibirlos nadando en torno de sus naves se encarapitaron en los palos de la arboladura y se gritaban unos a otros que mirad qué bien hechos, de muy fermosos cuerpos y muy buenas caras, y los cabellos gruesos y casi como sedas de caballos [...] y nosotros no entendíamos por qué carajo nos hacían tanta burla mi general si estábamos tan naturales como nuestras madres nos parieron y en cambio ellos estaban vestidos como la sola de bastos a pesar del calor (...) y nos cambiaban todo lo que teníamos por estos bonetes colorados y estas sartas de pepitas de vidrio que nos colgábamos en el pescuezo por hacerles gracia [...] abrió la ventana del mar por si acaso descubría una luz nueva para entender el embrollo que le habían contado, y vio el acorazado de siempre que los infantes de marina habían abandonado en el muelle, y más allá del acorazado, fondeadas en el mar tenebroso, vio las tres carabelas (García Márquez, 2014a:50-52).

Se a convivência das três caravelas com o couraçado podem ser vistas como um elemento “sobrenatural”, uma vez que pela lógica temporal não teriam ali lugar, não podemos ignorar o valor metafórico e hiperbólico que lhes corresponde. É a partir desses primeiros encontros e desse primeiro discurso de Colón que começa a ser construída a identidade e a mitologia historiográfica da América Latina. Mesmo o desaparecimento de Manuela Sánchez na noite do eclipse (García Márquez, 2014a:94-97), o acontecimento mais propício a uma interpretação fantástica, que o Patriarca posteriormente designa como «burla» (García Márquez, 2014a:117), apresenta uma hipotética relação quer com os desaparecidos das ditaduras latino-americanas, ou, até mesmo, com o exílio de quem foge da opressão de um regime totalitário.

Assim, ainda que os factos narrados em *El Otoño del Patriarca* aparentemente pertencer a um mundo composto por elementos mágicos e

sobrenaturais, não podemos refutar uma relação entre o narrado e o dado histórico, quer essa relação seja efetuada mediante uma ampliação (hiperbólica) ou uma dissimulação (metafórica). Esta referencialidade para com o dado histórico é, igualmente, defendida por Sánchez Ferrer na sua leitura de *Cien Años de Soledad*:

[...] García Márquez introduce también constantes referencias a la realidad latinoamericana más lacerante, con lo que, dentro de su presentación mágica, el correlato histórico está presente: la violencia de los hombres dentro de una naturaleza salvaje y hostil, los pronunciamientos militares y las guerras civiles, la explotación norteamericana, representada por la anónima y poderosa Compañía Bananera. Todo ello se conjuga con las creencias, supersticiones, hechos mágicos y milagros que constituyen la esencia cotidiana de Latinoamérica (Sánchez Ferrer, 1990:72).

O “Realismo Mágico” deve, portanto, ser visto como indissociável do “Real Maravilhoso” já que, como refere Luis Leal (1967:233), a «existencia de lo real maravilloso es lo que ha dado origen a la literatura de realismo mágico». É esta aceitação do maravilhoso como pertença do quotidiano e da elaboração histórica da América Latina que ilumina a expressão de Alejo Carpentier (2008:164): «¿Pero que es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?».

1.2. – O Dinossauro Excelentíssimo.

Partindo da datação proposta por Carlos Reis para o Neo-Realismo português, verificamos que o início da carreira literária de José Cardoso Pires, em 1949, com a obra *Os Caminheiros e Outros Contos*, se efetua numa fase tardia deste movimento literário.

Situado entre o final dos anos 30 e o final dos anos 50 (Reis, 2005:15; Saraiva e Lopes, 2010:1036), o Neo-Realismo apresenta-se «sob o signo ideológico e cultural do marxismo» (Reis, 2005:15), sendo-

As características, segundo Eduardo Lourenço, as seguintes notas ideológicas: «atenção privilegiada à camada popular, óptica da luta de classes, solução “positiva” ou de sentido “positivo” dos conflitos, redução ou compreensão desses conflitos num horizonte mais vasto que o dos simples indivíduos» (Lourenço, 1983:204). Alexandre Pinheiro Torres destaca a capacidade de projeção no Neo-Realismo, ainda que utópica, de um «outro mundo que se desejava construir ou que se desejava ser construído» (Torres, 1976:23). Neste caso, não se pode negar a influência do Estado Novo por representar, precisamente, uma mundivisão que se pretendia destronar. Esta visão do propósito Neo-Realista encontra-se implícita na consideração que Maria Lúcia Lepecki tece do labor literário de José Cardoso Pires: «Marxista e revolucionária, é esta uma escrita desmistificadora e confiante» (Lepecki, 1977:178). A expressão será posteriormente recuperada por Eduardo Prado Coelho que a reformula: «marxista e revolucionária, é esta uma escrita mitificadora e céptica» (1993:19) e retomada por Petar Petrov (2000:71)¹¹ que defende o valor complementar das duas expressões. Porém, igualmente pertinente nos parece a classificação que dele faz Liberto Cruz quando classifica José Cardoso Pires como «um autêntico *enfant terrible* do neo-realismo português» (Cruz, 1972:16). O posicionamento que José Cardoso Pires faz da sua obra dá-nos mostras dessa condição de desalinhado, desde logo, «por preferir ter como mestres autores anglo-saxónicos a franceses» (Sampaio, 2011:248), pela sua confessa admiração pelos autores Norte-Americanos – em especial por Hemingway – mas, também, por uma procura incessante de novas formas que o demarcam do Surrealismo, com o qual José Cardoso Pires confessou apenas ter tido ligações episódicas, bem como do Neo-Realismo ou, pelo menos, o situam «contra um certo neo-realismo demagógico» (Ventura, 1986:51; Portela e Pires, 1991:29).

¹¹ Note-se que, dez anos depois, na sua obra *Ficção em Língua Portuguesa*, Petrov abandona a proposição de complementaridade das duas expressões, abstendo-se de comentar as mesmas (Petrov, 2010:71-72).

Desde o início da sua carreira literária que a crítica é unânime em apontar a José Cardoso Pires uma clivagem do modelo Neo-Realista. Como refere Liberto Cruz, com *Caminheiros e Outros Contos*, José Cardoso Pires iniciava «um itinerário diferente» por escolher «uma via sibilina e alegórica», «incisiva e actuante», por vez de um caminho «evitado de sentimentalismo piegas» (Cruz, 1972:10). Petrov assinala um afastamento «do esquematismo que marcava muitas das obras do Neo-Realismo de então» (Petrov, 2000:73), ao passo que Eunice Cabral considera que José Cardoso Pires «se demarca das obras neo-realistas sobretudo pela economia narrativa concretizada em cenas narradas por uma visualização de tipo cinematográfico» (Cabral, 1999:127).

Por esta condição de marginalidade, onde não será de refutar igualmente alguma dose de autoexclusão, parece-nos acertada a leitura de Eunice Cabral quando integra José Cardoso Pires num pós-Neo-Realismo:

A produção literária de José Cardoso Pires, como aliás a de Urbano Tavares Rodrigues e a de Augusto Abelaira, é, de facto, herdeira de um conjunto de normas e de convenções neo-realistas mas, como a de os outros dois escritores, é objecto também de processos discursivos de um novo «código de grupo» a que poderemos chamar pós-neo-realista, ressaltando o facto de que esse conjunto de textos literários tem traços fortemente heterogéneos entre si (Cabral, 1999:19).

José Cardoso Pires parece ser sempre capaz de reinventar-se, surpreendendo pela maneira discreta como renova a sua obra. Abarcando estilos tão diversos como o romance, o teatro, o conto e o ensaio, a sua obra constitui um dos mais interessantes casos da literatura portuguesa do século XX. Publicado em 1968, *O Delfim* – obra que antecede *Dinossauro Excelentíssimo* –, é assim considerado por Carlos Reis, sem que daí advenha qualquer tipo de estranheza, como «o mais importante romance publicado em Portugal nos anos 60 e um dos mais importantes de todo o século XX português», considerando ainda o

ensaísta que esta obra «constitui uma espécie de placa giratória de onde se aponta para os rumos evolutivos de alguma da ficção portuguesa, no final do século passado» (Reis, 2005:28). De igual modo, Eunice Cabral destaca a irreverência da obra ao assinalar o *Delfim* como o «romance que efectivamente opera uma ruptura em relação ao discurso narrativo neo-realista clássico» (Cabral, 1995:37). Eunice Cabral considera que esta rutura se efetua visto que, ainda que negue «o discurso social estabelecido a nível oficial pelo regime português», não apresenta «uma perspectiva alternativa à oficial no sentido da transformação histórica e da mudança das condições sociais» (Cabral, 1995:159). Já Petar Petrov propõe uma outra perspectiva sobre a obra *O Delfim*, considerando que nesta se verifica uma «espécie de *revolução* no processo ficcional de José Cardoso Pires pela afirmação de uma tendência realista de feição exclusivamente subjectiva e experimental, subvertendo as atitudes literárias dominantes na sua produção anterior» (Petrov, 2000:78).

Por esta razão ser-nos-ia permitido pensar que, à data de elaboração de *Dinossauro Excelentíssimo*, o experimentalismo do autor aliado à convivência acima referida com autores do “Realismo Mágico”, poderia ter tornado o autor português permeável a uma incursão pelo “maravilhoso”. Porém, Petar Petrov menciona já em *Histórias de Amor*, obra que José Cardoso Pires publica em 1952, uma «*transfiguração* do real a apontar para uma propensão para o *realismo fantástico* ou *mágico*» (Petrov, 2000:75). cremos, no entanto, que essa propensão apenas se verifica em *Dom Quixote, As Velhas Viúvas e a Rapariga* (Pires, 2008:49-103), o único em *Histórias de Amor* em que se configura, ainda que de forma subtil, essa transfiguração do real. No entanto, agregar a noção de um “Realismo Mágico” ou “fantástico” a uma transfiguração do real parece-nos um exercício perigoso, visto que se pode incorrer no risco de conceber que toda a literatura representa em si uma transfiguração do real, mais que não seja pela codificação interpretativa que o autor concede ao texto.

Condição similar é atribuída por Petrov a *Dinossauro Excelentíssimo*, assim como à coletânea *O Burro-em-Pé* (1979) e A

República dos Corvos (1988), onde o ensaísta aponta a «propensão para a transfiguração do real, próxima de um *realismo imaginário* ou *fantástico*» (Petrov, 2000:80). Parece-nos mais correta esta aproximação ao verificar a forma como Petar Petrov descreve esse «realismo imaginário»:

[...] o experimentalismo culmina num *realismo imaginário*, no qual a transfiguração do real funcionará como elemento ao serviço de uma atitude artística que persegue propósitos de transformação do mundo. A heterogeneidade temática e estilística moldam um universo mais complexo e a desmistificação de determinados valores é feita de modo indirecto, com recurso à alegoria e à sugestibilidade (Petrov, 2000:101-102).

De igual forma, Maria Sampaio destaca *Dinossauro Excelentíssimo* pelo valor de inovação que esta obra traz para o repertório literário de José Cardoso Pires:

Em 1972, o realismo substantivo e behaviorista das primeiras histórias cedia lugar ao fantástico, ao maravilhoso, à alegoria, à parábola, à sátira, e conjugavam-se com as fórmulas convencionais (mas reinventadas) da literatura infantil, da literatura popular, do fabulário e bestiário tradicionais (Sampaio, 2011:248).

Se numa primeira leitura de *Dinossauro Excelentíssimo* poderemos considerar que esta narrativa se aproxima do fantástico, como mencionado por Petar Petrov e Maria Sampaio, verificamos, após novo esmiuçar da obra, que os únicos elementos que se mostram compatíveis com esta definição são os espelhos que corrigem a imagem do Dinossauro e que, à semelhança dos jornais, lhe respondem (Pires, 1972:66-67), constituindo-se, por isso, como elementos dotados de uma capacidade mágica ou sobrenatural já que a todos os outros elementos

que, à partida, nos parecem estranhos é retirado, pelo autor, o potencial valor fantástico.

Recorrendo uma vez mais à *Introdução à Literatura Fantástica*, verificamos que nos encontramos não no campo do fantástico, mas no da alegoria, visto que dela encontramos as «indicações explícitas» mencionadas por Todorov (1977:68). Desde logo pela epígrafe, que introduz o texto enquanto «reinação», assim como pela caracterização do texto enquanto fábula que, segundo Todorov (1977:60), «é o género que se aproxima mais da alegoria pura».

Ainda que sejam sugeridos conceitos que remetem para o sobrenatural, como o designar do “Imperador” enquanto “Dinossauro”, a sua ressurreição e a cobra/serpente feita de palavras, o valor fantástico é-lhes retirado pelo autor. Assim, o Imperador não se transforma de facto num dinossauro, antes possui uma «figura de dinossauro» (Pires, 1972:67). Igualmente, a sua ressurreição não se verifica visto que o Imperador não chegou de facto a morrer (Pires, 1972:75) e, a cobra/serpente mais não é do que uma fita de papel que «serpenteava pelo chão» (Pires, 1972:73).

Não podemos ignorar que *Dinossauro Excelentíssimo* por ter a figura de António Oliveira Salazar como referente terá, necessariamente, de se aproximar mais da alegoria que do fantástico. Como tal, encontra-se mais próximo do “Real Maravilhoso” pela revisão historiográfica, a incorporação do mito e de elementos pertencentes ao imaginário coletivo. O valor desta fábula, e a natural inclusão na *novela del dictador*, advém, precisamente, do acrescido sentido que o valor alegórico lhe confere, uma vez que remete para o percurso biográfico do ditador português.

1.2.1. Uma obra entre o permitido e o proibido.

Passados apenas dois anos sobre a morte de António de Oliveira Salazar, *Dinossauro Excelentíssimo*, onde é óbvio o retrato jocoso do ditador, consegue escapar às malhas da censura no mesmo ano em que a publicação das *Novas Cartas Portuguesas*, a título de exemplo, resultou numa forte perseguição às suas autoras¹².

Quando comparado a *Caminheiros e Outros Contos* ou a *Histórias de Amor*, obras apreendidas pela censura (Azevedo, 1999:633), resulta estranho o facto de *Dinossauro Excelentíssimo* conseguir fugir ao lápis azul, sobretudo se tivermos em conta que, em despacho de outubro de 1968, os serviços de censura proibiam qualquer texto que denegrise a imagem de Salazar (Azevedo, 1997:58-60). Apesar desta proibição, talvez não seja de todo descabido pensar que esta obra de José Cardoso Pires, por denegrir e desmistificar a imagem de Salazar, favorecia o fortalecimento político de Marcelo Caetano numa época em que o regime marcelista dava sinais de instabilidade (Ramos, Sousa e Monteiro, 2010:702-704). A mesma consideração pode ser tecida em relação à última aparição pública de Salazar, comparável à exposição de um cadáver, onde se exhibe sem qualquer aparência de pudor a debilidade física e mental do ex-ditador. Recordemos que Marcelo Caetano se debatia contra a forte imagética deixada pela máquina de propaganda salazarista. Sem cortar totalmente com o passado pretendia, ainda assim, apresentar uma face renovada do regime e a construção dessa imagética começava pelo próprio Marcelo Caetano cuja propaganda o apresentava como um «Salazar que ri» (Georgel,

¹² Da autoria de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa a obra *Novas Cartas Portuguesas* foi, como refere Cândido de Azevedo, proibida em maio de 1972 por a censura «considerar que essa obra continha “diversas passagens de conteúdo imoral e pornográfico”. Por decisão da Direcção-Geral de Informação este livro, *Novas Cartas Portuguesas*, foi também enviado à Polícia Judiciária, para efeitos de instrução do respectivo processo-crime. As referidas autoras foram levadas a tribunal por aquela acusação (da qual foram absolvidas, depois da revolução de 25 de Abril de 1974)» (Azevedo, 1997:22).

1985:98-99). Porém, valerá a pena considerar que, em nosso entender, *Dinossauro Excelentíssimo* também critica, ainda que de forma velada, a figura de Marcelo Caetano.

Apesar de uma aparente laxação da censura sob a alçada Marcelista, como refere Cândido de Azevedo (1997:136;1999:455-456), não se verificaram «mudanças substanciais na atuação da censura durante o consulado de Marcelo Caetano, comparativamente ao tempo de Salazar». Note-se, aliás, que o controlo da palavra chega inclusive a atingir proporções ridículas, facto sublinhado por José Cardoso Pires:

Já em plena agonia do ditador, a poucos dias da sua morte, a Censura e a PIDE procederam sobressaltadamente à destruição dos cartazes de lançamento de um filme “western”. Título: “*Os Loucos Dias da Vingança*”. Slogan: “*Matar com honra – Amar sem esperança – Morrer só*”.

Num outro exemplo, o jornalista Victor Direito (*Diário de Lisboa*, 7-5-75) refere um interrogatório de oito horas a que foi submetido na PIDE por ter publicado o anúncio de uma empresa de importação de bijuterias “Oliveiras, Salazar e Companhia, negociantes de bugigangas”.

Nestas, como em todas as suas cavilações de alta intenção, a Censura preferia o ridículo da subserviência à suspeita de que o Poder se ressentisse da menor insinuação de rebeldia. Assim, no governo de Marcello Caetano, uma outra publicidade comercial foi proibida de circular, por deduções subterrâneas em torno da coincidência de apelidos. Tratava-se do *headline* “Salvador Caetano veio para ficar!” que anunciava a instalação em Portugal de uma firma importadora dos carros Toyota (Pires, 1999:185).

Como tal, tendo em conta a extensão do controlo da palavra, não deixa de causar estranheza a aparente facilidade com que *Dinossauro Excelentíssimo* contornou a censura. Para José Cardoso Pires a razão da obra ter escapado à censura deve-se à incúria de Casal Ribeiro quando, na Assembleia Nacional, ao argumentar contra o Professor Miller

Guerra¹³ menciona *Dinossauro Excelentíssimo* como prova de que em Portugal se vivia em liberdade:

Quando o *Dinossauro* saiu, regressei de Londres para estar presente ao lado do editor e do ilustrador no que viesse a acontecer mas, para assombro de todos nós, em vez da excomunhão que era de esperar, o livro ultrapassou a Censura e teve um acolhimento indescritível. Digo «ultrapassou» porque aconteceu aquele escândalo monumental na Assembleia Nacional, quando o professor Miller Guerra teve a coragem de afirmar que não havia liberdade em Portugal. Foi uma sessão histórica, um berro de heresia! O deputado ultrafascista Cazal Ribeiro correu para Miller Guerra a espumar de raiva e para o desmentir citou como prova o infame *Dinossauro Excelentíssimo* que acabava de ser posto à venda em toda a parte. E, pronto, a partir daí a Censura ficou de mãos atadas. Já não podia apreender o livro que o deputado salazarista tinha citado estupidamente como demonstração da liberdade do regime, e, menos ainda, promover a prisão do autor. Simplesmente, e isso foi realmente um carnaval repugnante, uma vez que a censura oficial se viu impedida de actuar, apareceram as censuras voluntárias de alguns particulares (Portela e Pires, 1991:36-37).

Não podemos, no entanto, deixar de reparar que a primeira edição de *Dinossauro Excelentíssimo* data de junho de 1972 enquanto a sessão parlamentar data de novembro, o que perfaz cinco meses de desatenção censória, sobretudo se tivermos em conta que desde 1970, como refere Cândido de Azevedo, «três redactores da DGI, em serviço externo permanente, percorriam diariamente as livrarias da capital,

¹³ Miller Guerra, médico neurologista, foi também deputado com uma importante atividade política pró-democracia. Constituiu em 1966, juntamente com José Cardoso Pires, Alçada Baptista, Lindley Cintra, Joel Serrão, José-Augusto França, Nuno Bragança e Nuno Teotónio Pereira o núcleo português da Association Internationale pour la Liberté de la Culture (Pinto, 2008:37).

encarregando-se ainda da consulta dos catálogos das casas editoras e importadoras de livros» (Azevedo, 1997:67). Porém, como refere José Cardoso Pires, o episódio da assembleia¹⁴ acaba por se revelar num verdadeiro promotor da obra, cuja primeira edição fora bastante reduzida¹⁵: «Havia pessoas que entravam nas livrarias à procura do “livro da Assembleia”, porque nem sequer sabiam o nome do livro» (Azevedo, 1999:108). A partir daí as reedições sucedem-se a um ritmo alucinante: a 2ª e 3ª edição em dezembro de 1972, a 4ª e 5ª no ano de 1973 e uma 6ª edição em 1974¹⁶.

Porém, apesar de não existir uma censura a nível oficial, como relata José Cardoso Pires, «apareceram as censuras voluntárias de alguns particulares» (Portela e Pires, 1991:37). Essa era a principal ambição de um regime que pretendia, na aceção de Luís Torgal, «constituir uma “cultura popular”, coincidente com a ideia de uma “cultura nacional”, sintonizada com a sua linha ideológica» (Torgal, 1989:175). O objetivo idealizado da censura era o de «*criar* formas de mentalidade adaptadas ao Poder» (Pires, 1999:163) que, uma vez incutidas, serviriam como prolongamento do braço censório do regime. Esta censura popular seria até preferível, por demonstrar uma absorção incorruptível da ideologia veiculada pelo Estado Novo mas, de igual modo, por os censores reconhecerem que a proibição de obras resultava, inevitavelmente, na sua promoção (Azevedo, 1997:75, 96, 128, 147 e 197). O escritor aparece assim aos olhos dos censores como um símile da serpente evangélica que, ao oferecer o fruto proibido, permite ao Homem ver que de facto vai nu.

¹⁴ A ata deste debate parlamentar encontra-se disponível no *Diário das Sessões*, nº 201, da Assembleia Nacional, de 29 de novembro de 1972.

<http://debates.parlamento.pt/catalogo/r2/dan/01/10/04/201/1972-11-26>

¹⁵ A primeira edição de *Dinossauro Excelentíssimo* foi de apenas 120 exemplares.

¹⁶ Acrescem a estas uma edição «ars bibliográfica» de 15 exemplares realizada pela Galeria 111 em 1973, uma 7ª edição publicada em 1999, após a morte de José Cardoso Pires, pelas Edições Dom Quixote e uma edição do Círculo de Leitores em 2003. O texto integra ainda as coletâneas *Burro-em-Pé* e *A República dos Corvos*, porém, por se tratar de uma versão revista, será por nós abordada no seguinte ponto do presente capítulo.

1.2.2. Uma fábula em evolução: o manuscrito e as suas versões.

As sucessivas reedições de *Dinossauro Excelentíssimo* até 1974, ano da revolução que derrubou o Estado Novo, parecem não só atestar o êxito editorial da obra como, de igual modo, validar o seu valor subversivo. É disso sintomático o facto de a obra, após o ano de 1974, apenas ter sido reeditada em 1979 integrando a coletânea *O Burro-em-Pé* e, posteriormente, em *A República dos Corvos* no ano de 1988. A esperança trazida pelos ventos de abril numa mudança política e social parecem diminuir substancialmente o interesse que a obra suscitou durante o Estado Novo como se, por se ter perdido o referencial a que a mesma reporta, esta ficasse despojada ou diminuída de sentido.

No entanto, o facto de *Dinossauro Excelentíssimo* incluir a coletânea *O Burro-em-Pé* e *A República dos Corvos* atesta bem o apreço e a importância conferida pelo autor a esta obra, bem como, a sua validade após o 25 de abril, ainda que, a versão que integra estas duas coletâneas tenha sido revista por José Cardoso Pires. Por esta razão e, ao encontro da abordagem efetuada por Simone Celani, podemos considerar a existência de dois Dinossauros distintos, um pré e outro pós-25 de abril:

[...] la prima volta, quando il regno del *Dinossauro*, se non il *Dinossauro* stesso, era ancora in vita, per testimoniare e dunque combattere, seppure in modo particolarissimo, le assurdità e le violenze del salazarismo; la seconda, cinque anni dopo la Rivoluzione, forse per evitare perdite di memoria, forse per provare a credere davvero in un mondo in cui certe storie si ritrovino solo nelle favole (Celani, 2011:10).

A existência de pelo menos dois Dinossauros – uma vez que Simone Celani (2011:8) indica a existência de uma outra versão inédita no espólio do autor – parece indicar não só a necessidade de atualizar o texto, de modo a que este acompanhe a transformação verificada no

plano social, como, também, privilegiar a preservação da memória contra um branqueamento histórico do regime justificando o aviso que, em 1979, José Cardoso Pires deixou na versão de *O Burro-em-Pé*:

[...] Mas há desmemória e mentira a larvar por entre nós e forças interessadas em desdizer a terrível experiência do passado, transformando-a numa calúnia ou em algo já obscuro e improvável. É por isso, e só por isso, que retomei o *Dinossauro Excelentíssimo* e o registo como uma descrição incómoda de qualquer coisa que oxalá se nos vá tornando cada vez mais fabular e delirante (Pires, 1979:120).

Verificamos desta forma a existência do que poderemos considerar dois retratos ou reflexos da ditadura que se alteram consoante o avançar do tempo e as suas circunstâncias. Porém, há que considerar que a reescrita não se verifica apenas nesta obra, foi antes uma constante no labor de José Cardoso Pires, sendo comum a existência de diferentes versões das suas obras (Ventura, 1986:54; Cruz, 1972:30).

Igualmente importante se nos afigura a designação de *fábula* que o autor confere à obra, no *post-scriptum* da edição «ars bibliográfica», e que retoma numa breve nota explicativa que acompanha a edição de *Dinossauro Excelentíssimo* na coletânea *O Burro-em-Pé* (1979:119-120). Como assinala Carlos Reis (2002:158), «mais do que qualquer outro género, a fábula existe em função do intuito claro de moralizar». Ao classificar a obra como fábula, José Cardoso Pires institui a afirmação de uma relação de paralelismo com o real histórico e social já que, como refere Todorov (1977:60), a «fábula é o género que se aproxima mais da alegoria pura». José Cardoso Pires concede a *Dinossauro Excelentíssimo* a classificação de fábula devido ao facto de se passar num «tempo em que os animais falavam e os homens sufocavam» (Pires, 1979:120). Convém, neste aspeto, lembrar que o termo “dinossauro” é, comumente, utilizado para designar um político que ocupe um cargo relevante durante vários anos consecutivos. Acresce a esse dado que,

na nota explicativa dos motivos que levaram à escrita de *Dinossauro Excelentíssimo*, presente na obra *O Burro-em-Pé* (1979:119-120), José Cardoso Pires utiliza uma linguagem fabular – na medida em que se auxilia de uma animalização – para descrever a sociedade portuguesa. São vários «os animais da Corte» referidos, tais como a «hiena», o «polvo almirante», o «escorpião salazarento», os «galos de briga», as «víboras», o «chacal», «o crocodilo» e o «morcego» (Pires, 1979:119).

A reescrita de *Dinossauro Excelentíssimo*, num contexto pós-25 de abril, indicia assim uma necessidade de adaptar a obra às suas novas circunstâncias visto que, pela caracterização de fábula, ela reporta a um contexto histórico preciso, dele sendo necessariamente indissociável de modo a que se cumpra a sua função alegórica.

Neste sentido, justificam-se os dois “Dinossauros” referidos por Celani (2011), ainda que, consideremos que não se tratam de dois “Dinossauros” distintos na sua caracterização. São, sim, distintos ao nível da expectativa de leitura, ou seja, uma primeira versão que diz respeito a uma época onde ainda vigora o Estado Novo, cujo intuito primeiro era o da crítica à figura de Salazar, de Marcelo Caetano e do regime, na esperança do seu término. Existe ainda uma segunda versão, após a queda do Estado Novo, cujo intuito respeita não só a preservação da memória do regime, de modo a tornar o episódio irrepitível, como, também, se constitui como um ponto de reflexão sobre o presente e o futuro político do país. Outro aspeto que poderíamos encontrar como justificativo de uma reescrita será a abolição da censura, porém, a primeira versão de *Dinossauro Excelentíssimo* revela-se bastante crítica do regime e da perseguição censória. Como tal, não podemos considerar este argumento como particularmente relevante, ainda que na versão de 1979 se verifique uma ampliação crítica em relação à atuação da censura e da polícia política, bem como, uma descrição mais contundente do “Dinossauro”. Disso é exemplo a menção à «denúncia duma palavra em toda a sua biografia, antecedentes, raízes familiares, duplos sentidos, tudo; era uma vida inteira a desenrolar-se em renda de códigos» (Pires, 1979:102)

onde, não só verificamos a identificação da palavra com o indivíduo como, também, o englobar da censura numa estratégia persecutória que inclui a atuação da polícia política. Quanto à descrição do “Dinossauro” verificamos, na segunda versão, um rebaixamento que é mais explícito do que na primeira versão. Nesta versão pós-25 de abril, o “Dinossauro” é adjetivado como um «imperador astuto, diabo e ladrão» (Pires, 1979:57), «dos tais que nascem à flor do maldivino» (Pires, 1979:59), que «limpa o rabo aos jornais» (Pires, 1979:79) e é celebrado pela população com um «VIVÓ VELHO!» (Pires, 1979:97) em vez do «VIVA O EXCELENTÍSSIMO!» da primeira versão (Pires, 1972:54). Outro aspeto desta segunda versão, que visa o rebaixamento da figura do “Dinossauro”, é, numa clara referência ao *Pinóquio* de Carlo Collodi, o seu «nariz em perpétuo crescimento» (Pires, 1979:104). Esta referência permite descredibilizar o “Dinossauro” ao sugerir uma sistemática utilização da mentira. Mas, na sua generalidade, o “Dinossauro” enquanto personagem mantém as suas características inalteradas nas duas versões. Essencialmente a sua demanda é a perseguição da palavra e é, devido a essa perseguição, que encontra, primeiro a sua deformação física e, posteriormente, o motivo da sua morte.

Mais relevante nesta segunda versão nos parece a significativa diminuição das interpelações a “Ritinha”. Filha de José Cardoso Pires, “Ritinha” é também a recetora, identificada pelo autor, do discurso narrativo no qual o narrador se coloca como «contador de estórias» (Pires, 1972:9 e Pires, 1979:57). As seis interpelações a “Ritinha” da primeira versão (Pires, 1972:9, 20, 34-35, 71, 82 e 97) são diminuídas para apenas duas na segunda versão. Esta diminuição retira à obra alguma da sua dinâmica oral, visto que estas interpelações replicam o processo de contar e procedem a um interregno da narrativa, à semelhança de uma nota explicativa com a qual se procura clarificar a perspetiva do “contador”. Contudo, o narrador e “Ritinha” mantêm-se, através do endereçar de um destinatário, num nível extradiegético em que permanecem, respetivamente, como o emissor e o recetor do discurso. Esta característica da segunda versão de *Dinossauro*

Excelentíssimo, juntamente com a «diminuzione delle costruzioni o delle onomatopées infantili» referida por Simone Celani (2011:18), leva a um «lieve allontanamento dal generale tono favolistico, falsamente rivolto ad un pubblico di bambini, della versione originale». Verifica-se, de facto, nesta segunda versão, uma diminuição desse suposto endereçar do discurso a um público infantil. Isto deve-se, sobretudo, a uma anulação da dinâmica entre o contador de histórias e a criança “Ritinha”, patente na primeira versão. Recordemos, porém, que José Cardoso Pires, no *post-scriptum* de *Anjo Ancorado* (Pires, 1998:157), descreve a fábula como uma «narração de sucessos inventados para instruir ou divertir» e, neste sentido, a segunda versão da obra parece acompanhar a inquietação e a incerteza própria de um momento pós-revolução, através da atualização da fábula de modo a que continue a cumprir a sua função instrutiva. Assim, encontramos na segunda versão de *Dinossauro Excelentíssimo* uma irónica inclusão do mito sebastiânico, ausente da versão de 1972:

Não saíam disto, os mexilhões. Morte e mentira da morte – era do que falavam. Mas os canetas da corte, apanhando-os de costas para o Reino em posição de a ver o mar, afirmavam que a conversa era outra e que **estavam simplesmente de sentinela às brumas, na esperança de verem regressar o Dinossauro que Deus tinha, numa onda de prata**¹⁷. Contavam o conto e acrescentavam o ponto sem mais aquelas, escrevendo que **o Imperador apareceria na desejada onda da lenda**¹⁸ empunhando o último discurso e que o mar o deixaria depositado nos cumes dum rochedo (Pires, 1979: 117-118).

A edição de 1979 de *Dinossauro Excelentíssimo* acrescenta ainda quatro episódios ausentes da edição de 1972 a que poderíamos chamar “A Cada Pobre Seu Rico” (1979:75-76), “A Descoberta da Estátua”

¹⁷ Negrito da nossa responsabilidade.

¹⁸ Negrito da nossa responsabilidade.

(1979:82-85), “O Sonho” (1979:103) e “O Criador de Espelhos” (1979:105-106).

No primeiro destes episódios, verificamos uma posição crítica perante uma sociedade que continua bastante dividida ao nível dos estratos sociais, onde se explora o cinismo das classes mais abastadas para com aquelas mais desfavorecidas.

No segundo episódio, a estátua, réplica do “Dinossauro” em tamanho natural, deixa de figurar como única e passa a ser apenas uma de entre as muitas estátuas «espalhadas na imensidão da selva e das capitánias» (Pires, 1979:83). Encontrada pelas «tropas em retirada» (Pires, 1979:83) nas ex-colónias portuguesas, distingue-se por ser a única que sobreviveu à «vingança dos rebeldes» (Pires, 1979:83). Nesta versão, à semelhança do personagem do “Dinossauro”, também ela é alvo de um maior grau de degradação, sendo encontrada desprovida do braço direito, coberta de «lacraus que se passeavam por cima dela e da merda dos morcegos» (Pires, 1979:83).

O terceiro episódio parece-nos relevante por conceder ao “Dinossauro” a capacidade de sonhar, ainda que o sonho não seja mais que o prolongar da sua única tarefa: a perseguição da palavra. Se, em certa medida, esta capacidade de sonhar o torna mais humano, na realidade o sonho é descrito como «um desvio no essencial do longo discurso do Imperador» (Pires, 1979:103).

Digno de nota parece-nos o quarto episódio pela inclusão do “Criador de Espelhos” a quem os conselheiros encomendam uma dúzia de espelhos que transformem «a imagem do Dinossauro em imperador novo» (Pires, 1979:105). Habitado a criar espelhos que deformavam e refletiam em caricatura, o “Criador de Espelhos” num gesto de contrição, decidiu-se a fabricar espelhos que, ao contrário de deformar, refletiam a beleza. Porém, as suas boas intenções esbarraram contra a reação popular:

Colocou-os, não em barracões de gargalhadas, como os outros, mas ao ar livre, nas matas de loureiro-rosa e com araras de cauda

pendente pousadas ao canto das molduras. Foi mal compreendido, para seu grande espanto. Cuspido a seguir; apedrejado depois; e só mais tarde percebeu que aqueles espelhos eram um insulto à natureza defeituosa dos visitantes. Éramos felizes, Satanás, gritou-lhe um dos clientes mais fiéis dos espelhos grotescos. Éramos felizes e escorreitos quando nos punhas aquelas carantonhas à nossa frente e agora atiras-nos com a imagem do impossível. Some-te, Satanás dos olhos de anjo (Pires, 1979:105-106).

Podemos aqui inferir um paralelismo entre os dois espelhos, o grotesco e o da formosura, com a sociedade portuguesa em que o primeiro representaria a época do Estado Novo e, o segundo, a época do pós-revolução de abril. Não será essa «imagem do impossível» o esperançado sonho de um viver em liberdade que o movimento revolucionário permitiu? Não será também essa imagem significativa do desalento em que resultou, por momentos, a atribulada construção democrática pós-revolução?

Esta drástica mudança das circunstâncias político-sociais da sociedade portuguesa parece justificar plenamente a reescrita de *Dinossauro Excelentíssimo*. Podemos, deste modo, considerar *Dinossauro Excelentíssimo* como uma fábula em evolução, que procura acompanhar a transição da sociedade portuguesa de um regime ditatorial para um contexto democrático, procurando salvaguardar nas suas diferentes versões o efeito moralizador próprio da fábula.

Outro aspeto digno de consideração diz respeito à ilustração do texto efetuada, nas diversas edições da primeira versão pela Editora Arcádia, por João Abel Manta e, na segunda versão com a chancela da Moraes Editores, por Júlio Pomar. Admirador confesso da pintura, a qual considerava como um estímulo superior ao da literatura (Portela e Pires, 1991:69), José Cardoso Pires parecia não demonstrar a mesma afinidade com a seriedade dos homens de letras:

Não sou um bicho do mato mas não tenho paciência para a vida literária, nunca tive. Nunca fui tipo de tertúlias, por exemplo. Cansava-me. O O'Neill era capaz de estar catorze dias e catorze noites sentado a um café, e eu não era capaz. Ia às tertúlias de tempos a tempos e bebia lá umas coisas que de modo geral ninguém bebia – a não ser o Manuel da Fonseca, que bebia bagaços comigo. Era tudo gente como deve ser, que bebia um cafezinho e falava de coisas sérias. Não se contava uma anedota, era tudo 'já o Dostoievski dizia'. Como eu não tinha aquela formação, sentia-me na escola. Era o Abelaira, o Carlos de Oliveira, o Mário Dionísio que era a austeridade em pessoa – “o mundo é uma alta responsabilidade” –, e o Cochofel, sempre entre o Lopes Graça, a última coisa do Rachmaninoff e os coros de Viena. Ao fim de meia hora eu estava saturado de erudição (Pedrosa, 1999:26).

A sua formação é, de facto, outra, mais próxima da boémia e da «deambulação», referida por Eunice Cabral (1999:21), «do homem de acção que aprende a vida e se aprende a si próprio à custa das próprias experiências». Será, portanto, na pintura que José Cardoso Pires encontrará os sinais de transgressão formal que ambiciona para a sua escrita:

Klee dizia que a pintura não restitui o visível, *torna-o*¹⁹ visível, e Matisse nunca pintava as coisas mas as relações entre as coisas, dizia ele. Um e outro, tudo somado, definem, quanto a mim, aquilo a que eu posso chamar o limite sublime da literatura. Ela não pretendeu restituir a verdade da história ou dos sentimentos, não é essa a sua preocupação. Pretende, sim, *torná-los*²⁰ credíveis ou coerentes, descrevendo-os pelas relações de conflito que os unificam. Isto como aproximação generalizada. Ou teórica, se preferir. Dum ponto de vista mais imediato e mais pessoal, a

¹⁹ Itálico da responsabilidade do autor.

²⁰ Itálico da responsabilidade do autor.

pintura apresenta-se como uma incitação à rebeldia, provoca em mim uma vontade extremamente palpável de transgredir a matéria e a ordem formal da escrita (Portela e Pires, 1991:69).

Acresce a este motivo o evidente carinho de José Cardoso Pires para com João Abel Manta, seu amigo de infância (Portela e Pires, 1991:70), bem patente no breve ensaio “João Abel” presente em *E Agora José?* (Pires, 1999:109-113), bem como por Júlio Pomar que realizou também a capa da primeira edição de *Os Caminheiros e Outros Contos* no ano de 1949.

Das ilustrações de Júlio Pomar, apenas uma se encontra inserida e em direta relação com *Dinossauro Excelentíssimo*, onde é claramente perceptível o perfil de Salazar (imagem na sequência da página 56). Quanto às ilustrações de João Abel Manta, vinte e uma no total têm um maior peso enquanto elemento paratextual visto acompanharem a progressão da narrativa. Como refere Carina do Carmo, «a ilustração não é pleonástica em relação ao texto escrito mas colabora em paridade na sátira» (Carmo, 2008:172). Podemos de facto, no caso das ilustrações de João Abel Manta – certamente o maior caricaturista de Salazar –, falar de uma simbiose entre o narrado e a ilustração, já que esta se encontra em sintonia e reforça o retrato caricatural do ditador português. No entanto, as ilustrações de João Abel Manta apenas integram as edições de *Dinossauro Excelentíssimo* anteriores à revolução de abril, parecendo assim partilhar a mesma problemática alegórica que a fábula em si.

Podemos, deste modo, considerar que *Dinossauro Excelentíssimo*, por se reportar enquanto fábula a um período específico da História portuguesa, apresentou uma evolução de modo a acompanhar as mudanças ocorridas na sociedade. Ela é, essencialmente, uma obra moralizadora, talvez até com ambições didáticas, e por isso necessita acompanhar a evolução política e social a que reporta. Permanece, na sua essência, uma obra que elabora o retrato do ditador português mas, apresenta, nas suas diferentes versões, duas perspetivas sobre o

mesmo: uma primeira perspectiva em que ainda vigora o regime de Salazar e uma segunda onde, ainda que a figura do *ditador* não se encontre presente, permanece como um espectro na mentalidade do povo português, moldada segundo o propósito ideológico do Estado Novo.

Podemos, para encerrar este primeiro capítulo, concluir que *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires é passível, à semelhança de *Tirano Banderas* de Ramón del Valle-Inclán, de ser integrado na tradição da *novela del dictador*. Ainda que este subgênero seja maioritariamente assumido como uma tradição latino-americana, encontramos na obra de José Cardoso Pires a mesma índole crítica para com o poder totalitário. Consideramos ainda que, segundo a designação de Juan Carlos García, tal como na «novela contemporânea» da *novela del dictador*, em *Dinossauro Excelentíssimo* o *ditador* assume-se como o eixo em torno do qual a diegese gravita.

Devemos ainda considerar que, ao experimentalismo que caracteriza a produção de José Cardoso Pires, aliada à convivência com autores do “Realismo Mágico”, pode ter tornado o autor português propenso a uma incursão pelo “maravilhoso”, propensão essa já mencionada por Petar Petrov ao comentar a obra *Histórias de Amor*, publicada em 1952. A inclusão de *Dinossauro Excelentíssimo* na *novela del dictador* surge, pois, reforçada por essa aproximação ao “Real Maravilhoso”, evidenciada pela revisão historiográfica elaborada, bem como, pela incorporação do mito de elementos pertencentes ao imaginário cultural com o intuito de fragilizar e descredibilizar o poder totalitário.

Capítulo II – Como contar a história de um ditador

*Quem ouve contar uma história está em companhia do narrador;
e até aquele que a lê partilha dessa comunidade.*

Walter Benjamin

Como as obras do nosso *corpus* apresentam características comuns ao conto popular e à subsequente tradição oral, abordamos neste capítulo a forma como os autores se auxiliam das estratégias da oralidade para contar a história do *ditador*. Esta faceta parece-nos relevante por apresentar um discurso impregnado de um conhecimento popular que se ergue contra o discurso do poder.

Igualmente importante se nos afigura a presença da paródia e da ironia, estabelecida, sobretudo, através de relações intertextuais, por considerarmos que contribui para a produção de um discurso mascarado.

2.1. – A recriação do conto oral.

No estilo narrativo de *Dinossauro Excelentíssimo*, bem como no de *El Otoño del Patriarca*, podemos inferir uma recriação do conto oral visto que as duas obras possuem características comuns ao conto popular e à subsequente tradição oral.

Esta leitura é facilitada, no caso de *Dinossauro Excelentíssimo*, pelo facto de o narrador se classificar como «contador de estórias» (Pires, 1972:9), sendo relevante a cuidadosa utilização do termo «estória» (em vez de «história») que indica desde logo uma aproximação à narrativa popular. Acresce o facto de nas duas obras, à semelhança do conto oral, o leitor ser convidado a aceitar um pacto ficcional que o introduz num microcosmo com regras determinadas. Em *Dinossauro Excelentíssimo* esse pacto define-se, em primeira instância, por essa classificação do narrador como um contador de estórias, bem como,

pelo endereçar do discurso narrativo a Ritinha, filha do autor, o que propicia a interpretação, claramente errônea, de se tratar de um conto infantil. Não se trata de todo de uma «estória» para crianças, embora utilize alguns dos seus mecanismos, nomeadamente na sua estrutura pró-fabular. Esse pacto, reafirmado através da utilização da fórmula «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» (Pires, 1972:9), de imediato nos traz à memória a elocução introdutória típica do conto infantil: «Há muito, muito tempo, num reino muito distante...».

O mesmo pacto é estabelecido em *El Otoño del Patriarca* em duas fases introdutórias da narrativa. Desde logo no *incipit*, através da descrição dos abutres que, ao irromper pela casa presidencial, libertam o tempo aprisionado no interior, desse modo sugerindo que a narrativa abordará um tempo mítico:

Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior, y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza (García Márquez, 2014a:7).

À medida que a população entra no terreno da casa presidencial, mais se torna perceptível essa dimensão mítica do tempo. «Fue como penetrar en el ámbito de otra época» (García Márquez, 2014a:7), diz-nos esse narrador plural e anónimo desta fase inicial da narrativa, ele próprio uma referência a essa *vox populi* que atravessa o relato. Posteriormente, quando a população entra na casa presidencial, recebemos nova indicação do pacto ficcional: «No tuvimos que forzar la entrada, como habíamos pensado, pues la porta central pareció abrirse al solo impulso de la voz» (García Márquez, 2014a:9). Esta referência

aos *Contos das Mil e Uma Noites* remete-nos, à semelhança de *Dinossauro Excelentíssimo*, para a tradição específica do conto.

Estas fórmulas (no sentido em que a sua formulação permite a obtenção de um resultado específico) aproximam o narrado da oralidade uma vez que esta pressupõe essa sinalização específica, espécie de rito iniciático que prepara e alerta o ouvinte para o relato que se lhe segue. Rito esse que não só sinaliza o início do conto como, de igual modo, convida o recetor a atravessar um portal para, dessa forma, entrar no que Nuno Júdice (2005:58) denominou como «género “feérico”», onde «tudo é, ao mesmo tempo, possível e impossível». Entre o «Era uma vez» e o «foram felizes para sempre» caraterísticos do conto oral e do conto infantil, tudo se torna uma possibilidade, mediante a imaginação do contador que, qual demiurgo, cria um mundo que obedece apenas às regras da sua narração.

Nesta perspetiva, não nos encontramos muito distantes do conceito de fábula, nem do conceito geral de “Realismo Mágico”, visto que nestes se pressupõe a mesma aceitação de elementos, lógicos ou ilógicos, enquanto verdadeiros ou, pelo menos enquanto plausíveis. Podemos, como tal, estabelecer uma relação de afinidade entre, por um lado, a fábula e o conto oral e, por outro, entre o conto oral e o “Realismo Mágico”. Considerando, como refere Luciano Pereira, que «a sabedoria popular, (provérbio, adágio ou ditado) está na génese da história fabulosa» (Pereira, 2005:28), verificamos que essa mesma sabedoria popular se encontra, igualmente, na génese do “Realismo Mágico”. O conhecimento, as tradições e as crenças populares são o nobre antepassado da fábula e do “Realismo Mágico” que, ao apropriar-se desse conhecimento, o reativa.

Igualmente importante se nos afigura o valor alegórico da fábula, mas também do “Realismo Mágico”, já que nele o elemento maravilhoso procura ilustrar e traduzir o mundo. O elemento maravilhoso não se reduz a mero artifício literário pois serve como instrumento de decifração do mundo. Ora, esse é o valor que Walter Benjamin encontra no contador quando considera que «o contador de histórias pertence à

estirpe dos mestres e dos sábios» (Benjamin, 2005:177), isto é, guarda em si um valioso conhecimento adquirido, não apenas por experiência própria, como também por transmissão ancestral. Esse conhecimento, como menciona Luciano Pereira, é veiculado sobretudo através desse valor alegórico:

As diversas ocorrências «fabulísticas», das mais eruditas, às mais populares, das mais sérias às mais jocosas, das mais didáticas às mais recreativas, todas confirmam o género como um género alegórico com uma profunda relação com a sabedoria tradicional (Pereira, 2005:30-31).

O contador é portanto um veículo de transmissão de conhecimento adquirido que auxilia, através da alegoria, no decifrar do mundo e na resolução dos seus conflitos, através desse saber adquirido:

«E viveram felizes para sempre», dizem os contos de fadas. O conto de fadas, que ainda hoje é o primeiro conselheiro das crianças, porque em tempos foi o primeiro da humanidade, continua a viver secretamente nas narrativas tradicionais. O primeiro e mais autêntico contador de histórias continua a ser o dos contos de fadas. Quando um bom conselho tinha algum valor, o conto de fadas dispunha dele; e quando a aflição era grande, *ele*²¹ lá estava para oferecer ajuda (Benjamin, 2005:170).

Deste modo, ainda que dele possa ser dissociado, a alegoria fabular ocupa um lugar privilegiado no “Realismo Mágico”, pelo menos no caso concreto de Gabriel García Márquez. Ainda que em *Dinossauro Excelentíssimo*, assim como em *El Otoño del Patriarca*, nos encontremos no campo da literatura escrita, é-nos possível, como menciona Maria Sampaio em relação a *Dinossauro Excelentíssimo*, pensar uma «zona intermédia entre a *literatura escrita* e a *literatura oral*, entre a *letra* e a

²¹ Itálico da responsabilidade do autor.

voz» (Sampaio, 2011:250). Essa zona intermédia foi, aliás, já sublinhada por Maria Lúcia Lepecki em relação a José Cardoso Pires:

O estilo substantivo-verbal do Autor d'*O Delfim* constrói-se no espaço da oralidade coloquial. Com isto quer-se dizer que a fluência destes discursos é a mesma do contador de histórias: o leitor lê 'como quem ouve'. Nenhuma mudança evidente de registo causa sobressalto. A escrita subordina-se à fala; o literário, em artifício plenamente conseguido, enverga a roupagem do coloquial (Lepecki, 1977:31).

De igual modo, Víctor Ivanovici aponta em Gabriel García Márquez esse jogo entre escrita e oralidade, ao considerar que «el estilo de García Márquez llama la atención precisamente por el hecho de emular los recursos de la oralidad (sin abandonar el terreno del discurso escrito)» (Ivanovici, 2008:45). Digno de nota é, igualmente, o facto de Gabriel García Márquez considerar que, entre as suas obras, *El Otoño del Patriarca* é a que mais se aproxima da narrativa popular:

Desde el punto de vista del lenguaje, *El otoño del patriarca* es de todas mis novelas la más popular, la que está más cerca de temas, frases canciones y refranes del área del Caribe. Hay allí frases que sólo podrían entender los chófères de Barranquilla (Apuleyo Mendoza e García Márquez, 2007:79).

As marcas da oralidade em *El Otoño del Patriarca* chegam mesmo ao detalhe de referir as tintas *Sapolin*, uma conhecida marca de tintas colombiana, criando-se assim uma cumplicidade com o leitor que também possui essas referências:

[...] era la obra de un pintor muy diestro en las buenas y en las malas artes que había abusado de la grandeza de corazón de su excelencia, porque aquello no era óleo sino pintura doméstica de la

más indigna, **sapolín** [sic] **de pintar ventanas**²² (García Márquez, 2014a:161).

Este nível de detalhe encontra-se também em *Dinossauro Excelentíssimo* através da menção ao Jogo do Liques, um jogo de cartas tradicional:

Vendo-os partir, como de costume a caminho do mar, as mães agradecidas do Reino respiraram fundo aliviadas, mas sem perderem a compostura; **o Guarda-Mor fez um sinal de liques**²³ aos besouros para que fossem atrás e investigassem (Pires, 1972:94).

Este tipo de referência nas duas obras do nosso *corpus* evidencia uma absorção da cultura popular e dos seus referentes privilegiando, de certa forma, quem partilhe dessa sabedoria popular como recetor privilegiado do discurso que faz parte de uma sabedoria comum.

No caso de *Dinossauro Excelentíssimo* devemos notar que, apesar do narrador se intitular «contador de estórias», o texto dá-nos indicações precisas de que o seu labor se destina à leitura, ainda que utilize uma forma de endereçar o discurso semelhante ao do conto oral, através da delimitação do seu contador e da sua audiência: neste caso, Ritinha, a filha do autor. Se num primeiro momento recebemos uma indicação de transmissão oral, através da elocução «disse o contador de estórias à sua filha Ritinha» (Pires, 1972:9), num segundo momento, o epílogo indica-nos um processo de leitura: «Mas lê o resto, que já vais ver onde quero chegar» e «Fecha o livro. Arruma-o em qualquer parte e manda passear os fantasmas» (Pires, 1972:82 e 97).

Em *El Otoño del Patriarca* a situação revela-se mais complexa, já que a ausência de um contador específico anula em certa medida a sua receção oral, mas, como nota Régis Debray, *El Otoño del Patriarca* «está

²² Negrito da nossa responsabilidade.

²³ Negrito da nossa responsabilidade.

hecho para ser leído como fue escrito: en voz alta» (Debray, 2014:sec. 4), ou seja, o registo reporta, ainda assim, a uma execução oral. O narrador em *El Otoño del Patriarca* torna-se extremamente complexo dado o seu carácter polifónico. Diversas vozes executam alternadamente e, por vezes, em simultâneo, a descrição do *ditador*. Não temos, portanto, um narrador/contador que transmite a sua visão mas, sim, vários narradores/contadores, auto e homodiegéticos, com pontos de vista variáveis consoante a sua posição. Neste sentido, como narrador polifónico encontramos diversos testemunhos que, à semelhança do cubismo, apresentam diversas perspetivas sob o mesmo objeto, isto é, a imagem do *ditador*. Será a partir destes múltiplos narradores, nos quais se inclui o próprio *ditador*, que se elabora a reconstrução da sua imagem. Se considerarmos, tendo em conta a formulação de Mikhail Bakhtin sobre o termo polifonia, que esta implica uma «plurality of consciousness-centers not reduced to a single ideological common denominator» (Bakhtin,2011:17), então a interpretação do narrado é elaborada através do somatório de todas essas consciências e da leitura que elas fazem do *ditador*, bem como, a que o *ditador* faz de si próprio. Não estamos, portanto, numa relação demarcada entre um contador e uma audiência delimitada, mas sim, numa relação entre a voz do *ditador* e sua respetiva mundivisão e, essa *vox populi* que interpreta, segundo as suas ações, o poder e o *ditador*. É essa *vox populi* que inicia e encerra o relato sobre o *ditador*, através da utilização da primeira pessoa do plural:

Sólo entonces nos atrevimos a entrar [...] vimos el retén en desorden [...] vimos el galón en penumbra [...] y vimos entre las camelias y las mariposas la berlina de los tiempos del ruido (García Márquez, 2014a:7-8).

[...] sin sospechar ni siquiera demasiado tarde que la única vida visible era la de mostrar, la que nosotros veíamos de este lado que no era el suyo [...] un anciano sin destino que nunca supimos quién fue, ni cómo fue [...] dónde estaba el derecho de esta vida

que amábamos con una pasión insaciable que usted no se atrevió ni siquiera a imaginar por miedo de saber lo que nosotros sabíamos de sobra [...] porque nosotros sabíamos quiénes éramos mientras él se quedó sin saberlo para siempre (García Márquez, 2014a:298).

A primeira e a última palavra pertencem, pois, a esse narrador que, qual multidão anónima e plural, podemos considerar popular. Acresce a esta alegação o valor do enunciado acima citado: «nosotros sabíamos quiénes éramos», que eleva esse narrador a um nível cognoscente. Em oposição ao Patriarca, que procura afirmar a sua identidade através do autoritarismo, o povo detêm um conhecimento ancestral que reforça a sua identidade. Neste sentido, o narrador aproxima a sua vertente popular à locução latina *vox populi, vox dei*, na medida em que o discurso por ele produzido corresponde à verdade divina. É essa voz popular que detêm o conhecimento do que é verdadeiro. É, portanto, ela que separa o que é a efabulação do *ditador* do que é o concreto da realidade.

Como tal, podemos inferir em *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires, como em *El Otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez, uma recriação do conto oral. Ainda que se tratem de narrativas literárias, verificamos nas duas obras uma recriação da oralidade através de uma apropriação das técnicas de transmissão oral, bem como uma estrutura pró-fabular, na medida em que não são fábulas *stricto sensu* mas fazem uso de alguns mecanismos do género fabular, nomeadamente na utilização de uma linguagem coloquial e o situar da ação num espaço indeterminado e num tempo indefinido.

2.1.1. O contador de histórias e a oralidade.

Figura incontornável no processo de transmissão oral de um conhecimento, o contador de histórias, ironicamente, apresenta algumas características comuns com a figura do *ditador*. Não queremos, no entanto, sugerir que contador e ditador se encontram no mesmo plano. Apenas pretendemos salientar que, sob determinada perspetiva, apresentam traços semelhantes.

Tal como o *ditador*, o contador de histórias pretende veicular um discurso que reivindica para si o estatuto de verdadeiro. Paternalista e autoritário, porque exerce o papel de conselheiro, o contador de histórias chama a si uma audiência que na sua visão será necessariamente inferior, porque desprovida do conhecimento que lhe será transmitido pelo contador, isto é, desprovida de uma experiência específica que lhe permita decifrar uma determinada problemática. A função primordial do contador reside aí, nessa capacidade de iluminar o caminho onde outros se parecem perder. É o contador que entrega ao receptor do seu discurso o fio de Ariadne que lhe permitirá escapar do labirinto da sua incompetência. E, como Ariadne, só o pode fazer por deter um conhecimento que o recetor não dispõe ainda. Mas quando esse labirinto concerne à ditadura, como é o caso das obras do nosso *corpus*, teremos sempre de o conceber, *malgré tout*, como dispondo de, pelo menos, duas saídas possíveis, em que cada uma delas corresponderá a uma posição ideológica: a dos que estão contra e a dos que estão a favor da ditadura.

Para o apologista do poder totalitário, o discurso dos autores do nosso *corpus* apresentará o mesmo processo de adulteração dos factos que um saudável defensor do processo democrático encontra no discurso totalitário. A título de exemplo, António Rosa Casaco, indiscutível defensor do Estado Novo, condenou os que tentavam denegrir «a obra colossal» realizada por Salazar:

Os comunistas e os seus sequazes insistem em chamar ditador a Salazar, esquecendo que este estadista, na época em que foi solicitado para o Poder, que ele não desejava, Portugal estava num caos total, desprestigiado no mundo inteiro, na bancarrota, com revoluções contínuas, sem autoridade e em total anarquia e o Poder pelas ruas.

Salazar não tinha outra alternativa que não fosse a de ter mão dura, autoritária, mas nunca ditatorial, como a tinham os já referidos ditadores; não praticou genocídio, não matou nem mandou matar, não roubou e não cometeu o crime de suborno, activo ou passivo, e quando morreu era mais pobre do que quarenta anos antes quando foi empurrado para a governação. Foi, pelas circunstâncias históricas, um autoritário, mas nunca um ditador (Casaco, s/d:198).

Rosa Casaco, ex-PIDE, defende intransigentemente o regime. Desacreditá-lo seria igualmente desacreditar a fábula pela qual regeu a sua vida. É neste âmbito que o contador de histórias se assemelha ao representante de um poder totalitário: ele chama a si determinado público, procurando convencê-lo que a sua fábula consiste numa interpretação do mundo que é mais correta e verdadeira.

Reparamos que, como refere Luciano Pereira, mesmo «as fábulas com uma única personagem encenam a oposição entre dois princípios» (Pereira, 2005:24), pelo que podemos inferir que o contador transmite sempre uma ideologia, seja ela a sua ou a que o conto reativa. Essa ideologia é, necessariamente, assumida pelo contador como uma forma superior, mais pura e verdadeira, do que aquela que critica e perante a qual se apresenta em contraponto. Contudo, pelo conteúdo ideológico do seu discurso, o contador de histórias pode adquirir facilmente um carácter subversivo, sobretudo quando o tema da sua fábula é o poder totalitário, já que este pretende ordenar a sociedade através de uma ideologia unívoca e o contador de histórias, através do relato alegórico, ergue no horizonte da sua proposição uma alternativa a essa ideologia e, conseqüentemente, uma outra ordenação da sociedade.

Se encararmos o *ditador* como o detentor do poder, o contador reivindica para si a condição de opositor e, como opositor promete através da sua fábula a possibilidade de uma diferente distribuição do poder. Necessita para isso da aquiescência daquele que é por excelência o principal instrumento do contador, bem como do *ditador*: o seu público. Ambos necessitam de uma audiência receptiva que neles reconheçam uma superioridade moral ou intelectual, para dessa forma interpretar e validar o seu discurso como chave de decifração e ordenação do mundo e, neste sentido, o *ditador* deve ser igualmente considerado um contador de histórias.

O *ditador* cria em seu redor uma fábula, da qual ele é, em simultâneo, o epicentro e a voz de projeção, para dessa forma legitimar determinada mundivisão onde ele se assume como o líder mítico, isto é, detentor de um conhecimento transcendente. O seu poder encontra-se dependente da sua ficção e é dilatado mediante a aceitação dessa ficção pelo seu público. Consideramos esta asserção igualmente válida para o contador de histórias ainda que seja necessário fazer a ressalva que o contador, ao contrário do ditador, não procura impor a sua ficção. Pelo contrário, o contador tenta seduzir o seu público para que este escute uma ficção alternativa à produzida pelo poder totalitário. Porém, o *ditador* e o contador necessitam de um mesmo tipo de aceitação para que não se encontrem isolados e desprovidos de valor. É necessário que neles seja reconhecido, ou concedido, pelo seu público, uma posição hierárquica superior na escala do saber para que a sua ficção seja aceite enquanto possibilidade concreta. A maior diferença entre contador e *ditador* residirá, portanto, nos meios coercivos utilizados para que essa ficção seja aceite. Enquanto o contador necessita que nele seja reconhecida uma sabedoria superior ao seu público, seja pela sua grandiosidade moral, experiencial ou intelectual, para que este considere útil colocar-se como receptor do seu discurso; o *ditador* e o poder totalitário auxiliam-se comumente de outros instrumentos de controlo para que a sua ficção seja a única possível. Será neste aspeto que se destaca a importância do contador, pois coloca em causa a ficção

do poder totalitário, anulando a possibilidade desta se afirmar como a única passível de ser verdadeira.

Palavra e discurso são, portanto, dispositivos tão essenciais ao *ditador* como ao contador. É através da palavra e do discurso que se constrói a fábula que legitima o poder, como aquela que o coloca em causa. O ponto essencial que distingue o *ditador* do contador consiste no facto de apresentarem discursos opostos, isto é, de apresentarem duas ficções antagónicas. Essas ficções podem ser classificadas como o discurso oficial do poder e o discurso não-oficial, da voz do povo, mas, neste caso específico e, dado o carácter fabular do poder totalitário, talvez seja mais correto estabelecer uma divisão entre fábula oficial e fábula não-oficial. E se a fábula oficial apresenta o *ditador* como um predestinado, um ser divino entre os mortais, a fábula não-oficial, pelo contrário, apresenta a importância, a vitalidade e a potência da sabedoria popular. É a essa sabedoria popular que o contador de histórias apela, procurando recordar o recetor do seu discurso que detém esse poder, de modo a que este negue ou coloque em questão a ficção proposta pela ditadura.

Nas duas obras do nosso *corpus* verificamos essa valorização da sabedoria popular o que parece revestir a utilização de um registo coloquial e que se revela, por vezes, bastante crítico do registo erudito, com uma significação específica. À semelhança do vocabulário da praça pública definido por Bakhtin (1987:125-169), o registo coloquial permite não só uma libertação das convenções da linguagem, como estabelece uma demarcação do discurso oficial e, simultaneamente, democratiza a sua receção. A utilização do registo coloquial permite-nos ainda qualificar as duas obras do nosso *corpus* como inclusivas, visto que facilmente abrangem um vasto leque de leitores. Assim como, para quem se dirija a um público dotado de um conhecimento especializado, utilizará a linguagem que é comum a esse meio, José Cardoso Pires e Gabriel García Márquez utilizam uma linguagem coloquial visto que é às bases populares que se dirigem. O poder totalitário depende sempre de um determinado nível de passividade por parte das massas, pelo

que, comunicar com essas bases é reinvesti-las de poder, devolvendo-lhe a noção de que o poder depende da sua aceitação. O processo revolucionário começa, precisamente, quando a população não reconhece a legitimidade do ditador, ou seja, quando a ficção totalitária se encontra descredibilizada. Será, neste aspeto, que se destaca a função do contador que, por propor uma outra ficção, desqualifica o poder totalitário. Nas duas narrativas encontramos esse ponto de viragem em que a descrença popular na ficção do poder totalitário coincide com a morte do *ditador*. Em *El Otoño del Patriarca* a morte do *ditador* coincide com a descrença popular na sua efabulação:

[...] era apenas el temblor de unos labios taciturnos, el adiós fugitivo de un guante de raso de la mano de nadie de un anciano sin destino que nunca supimos quién fue, ni cómo fue, ni si fue apenas un infundio de la imaginación, un tirano de burlas que nunca supo dónde estaba el revés y dónde estaba el derecho de esta vida que amábamos con una pasión insaciable que usted no se atrevió ni siquiera a imaginar por miedo de saber lo que nosotros sabíamos de sobra que era ardua y efímera pero que no había otra, general, porque nosotros sabíamos quiénes éramos mientras él se quedó sin saberlo para siempre (García Márquez, 2014a:298).

Esta destituição popular encontra-se igualmente presente em *Dinossauro Excelentíssimo* quando a população de mexilhões comparece no funeral do *ditador*:

Os mexilhões comuns quando o foram espreitar à urna de cristal abanaram a cabeça: acharam-no demasiado igual ao retrato para ser verdade. (E, assim, funcionavam ao contrário do antigo Guarda-Mor que não quis o Mestre com cara de Dinossauro; mas era de esperar, os mexilhões sempre foram e continuariam a ser espíritos de contradição...) Mais tarde, como o corpo estivesse exposto ao Reino por longos dias, os mesmos mexilhões debruçaram-se mais demoradamente sobre ele, rosnando pelo

canto da boca (pareciam conspiradores) e fazendo olhares entendidos. Ninguém lhes tirava aquela da cabeça: o Imperador tinha sido trocado. O que ali viam era uma máscara, nunca um homem que contava dezenas de anos sobre a imagem do retrato oficial, séculos talvez (Pires, 1972:93).

Confrontados com o cadáver retocado do *ditador*, os mexilhões interpretam «o cadáver do Imperador como uma negação do homem real» (Pires, 1972:95). Verificamos assim nas duas narrativas o momento em que o autor, cumprindo o papel de contador, coloca nas mãos da população, mesmo se de forma fictícia, o poder de destituir o *ditador* através da negação da sua fábula. Quando a fábula do *ditador* deixa de ser credível, o *ditador* perde a sua sustentação. Não é a sua morte que invalida a sua fábula mas, sim, a descrença na sua fábula que propicia a falência, física e ideológica do *ditador*.

A utilização de um registo coloquial ganha ainda maior relevância visto que, nas narrativas em análise, os *ditadores* são de origem popular e alcançam o poder não por meios próprios mas por colocação. Em *Dinossauro Excelentíssimo* o *ditador* é na sua origem um «pequeno camponês» (Pires, 1972:15), filho de «camponeses esparvoados» (Pires, 1972:13), que veio do nada (Pires, 1972:11). O futuro deste «mocinho silencioso» (Pires, 1972:16) será decidido entre o Regedor, a Dona Madrinha e o Prior que após acesa discussão decidem enviar a criança para o estudo das leis com o fim de se tornar juiz e é após a sua estadia na Cidade dos Doutores que é chamado para Imperador graças à reconhecida capacidade em «se dedicar às palavras e aos raciocínios em antepassado» (Pires, 1972:24). A crítica a um discurso hermético e rebuscado, por oposição ao registo coloquial, percorre toda a narrativa, sendo o mesmo personificado pelos mestres da Cidade dos Doutores e pelos «dê-erres» o que, à semelhança da swiftiana Grande Academia de Lagado, torna implícita uma crítica à presunção desprovida de conteúdo, bem como ao conhecimento desprovido de criatividade e a uma excessiva dependência da referencialidade:

OS MESTRES RECEBERAM-NO COM DUREZA²⁴

«QUEM É ESTE?»

pareciam perguntar. Sòmente, não se lhes ouviu a mínima palavra e nem era de esperar que se ouvisse porque aqueles mestres não diziam senão o que estava dito nos livros antigos e nunca se dignavam nomear pessoas ou factos que não tivessem sido nomeados pelos mestres defuntos, e com o devido respeito (Pires, 1972:23).

Quanto aos «dê-erres», «guerreiros do interior, filhos de montanhesees, friamente treinados pelos mestres da cidade dos doutores» (Pires, 1972:27), a sua língua serve para confundir os mexilhões que a não entendem por se tratar «de um falar muito próximo dos alfarrábios» (Pires, 1972:24) ou, como percecionada pelos mexilhões, «conversa de dê-erres, dialecto de codicum magistratum em parágrafos à meia volta para atordoar» (Pires, 1972:28). Enquanto método de defesa, os mexilhões recorrem precisamente à oralidade, nomeadamente através do recurso aos provérbios (Pires, 1972:31). Os provérbios, conforme refere José Jorge Letria, contêm a capacidade de «dizer de uma forma concisa e certa, frequentemente com uma grande densidade poética, o essencial do saber de um povo ou de uma cultura» (Letria, 2002:9) mas, também, ensinamentos lapidares, oriundos de uma sabedoria popular. Encontramos assim o confronto entre dois discursos: por um lado, o discurso de mestres e «dê-erres», presunçoso mas vazio, e o dos mexilhões, despretensioso mas contendo em si informações valiosas. A chave, novamente, encontra-se na sabedoria popular e na sua expressão, isto é, na oralidade.

²⁴ Negrito da responsabilidade do autor.

Quanto ao *ditador* de *El Otoño del Patriarca* as suas origens são igualmente humildes, ainda que a descoberta dessas origens pelo *Patriarca* apenas se verifique numa fase tardia, com a confissão da sua mãe Bendición Alvarado no leito da morte, a quem «los textos escolares atribuían el prodigio de haberlo concebido sin concurso de varón» (2014a:57):

[...] Bendición Alvarado era consciente de ser la única que se estaba muriendo y trataba de revelarse al hijo los secretos de familia que no quería llevarse a la tumba, le contaba cómo le echaron su placenta a los cochinos, señor, como fue que nunca pude establecer cuál de tantos fugitivos de vereda había sido tu padre, trataba de decirle para la historia que lo había engendrado de pie y sin quitarse el sombrero por el tormento de las moscas metálicas de los pellejos de melaza fermentada de una trastienda de cantina, lo había parido mal en un amanecer de agosto en el zaguán de un monasterio (García Márquez, 2014a:150).

Tal como o *ditador* de *Dinossauro Excelentísimo*, o *Patriarca* é colocado no poder, mas não se verifica nessa ascensão qualquer reconhecimento das suas qualidades. A nomeação obedece apenas à vontade das potências estrangeiras em defender os seus interesses:

[...] todo el mundo dice que usted no es presidente de nadie ni está en el trono por sus cañones sino que lo sentaron los ingleses y lo sostuvieron los gringos con el par de cojones de su acorazado, que yo lo vi cucaracheando de aquí para allá y de allá para acá sin saber por dónde empezar a mandar de miedo cuando los gringos le gritaron que ahí te dejamos con tu burdel de negros a ver cómo te las compones sin nosotros, y si no se desmontó de la silla desde entonces ni se ha desmontado nunca no será porque no quiere sino porque no puede, reconózcalo, porque sabe que a la hora que lo vean por la calle vestido de mortal le van a caer encima como perros (García Márquez, 2014a:33-34).

O Patriarca distingue-se ainda do *Dinossauro* de José Cardoso Pires pelo seu analfabetismo, razão pela qual assina «toda clase de leyes y mandatos con la huella el pulgar» (García Márquez, 2014a:14) e que leva a sua mãe, Bendición Alvarado, a exclamar perante o corpo diplomático que «si yo hubiera sabido que mi hijo iba a ser presidente de la república lo hubiera mandado a la escuela» (García Márquez, 2014a:58). Apesar de aprender a ler e a escrever numa fase tardia, pela mão da sua esposa Leticia Nazareno, o Patriarca desconfia dos homens letrados, desconfiança bem visível quando este decreta um perdão geral:

[...] proclamó una nueva amnistía para los presos políticos y autorizó el regreso de todos los desterrados **salvo los hombres de letras, por supuesto, ésos nunca, dijo, tiene fiebre en los cañones**²⁵ como los gallos finos cuando están emplumando de modo que no sirven para nada sino cuando sirven para algo (García Márquez, 2014a:120).

Ao contrário do *ditador* de José Cardoso Pires, o Patriarca apenas se auxilia de um discurso mais elevado quando este possa revelar-se útil para os seus propósitos, pois na sua génese, o Patriarca é um *ditador* populista. Enquanto o *ditador* de José Cardoso Pires procura a reclusão do seu gabinete, o *ditador* de Gabriel García Márquez procura o contacto com as massas:

[...] ven acá Jacinta Morales, me dijo, cuéntame qué fue del muchacho a quien él mismo había barbeado el año anterior para que se tomara un frasco de aceite de ricino, y tú, Juan Prieto, me dijo, cómo está tu toro de siembra que él mismo había tratado con oraciones de peste para que se le cayeron los gusanos de las orejas, y tú, Matilde Peralta, a ver qué me das por devolvarte entero al prófugo de tu marido, ahí lo tienes, arrastrado por el pescuezo con una cabuya y advertido por él en persona de que se

²⁵ Negrito da nossa responsabilidade.

iba a pudrir en el cepo chino la próxima vez que tratara de abandonar a la esposa legítima, [...] y arrancaba los tomates de un huerto privado y se los comía con ínfulas de buen conocedor en presencia de sus agrónomos diciendo que a esta tierra le falta mucho cagajón de burro macho, que se lo echen por cuenta del gobierno [...] y me gritó por la ventana muerto de risa ajá Lorenza López cómo va esa máquina de coser que él me había regalado veinte años antes, y yo le contesté que ya rindió su alma a Dios, general, imagínese, las cosas y la gente no estamos hechas para durar toda la vida, pero él replicó que al contrario, que el mundo es eterno, y entonces se puso a desarmar la máquina con un destornillador y [...] al cabo de casi tres horas la máquina volvió a coser como nueva, pues en aquel entonces no había una contrariedad de la vida cotidiana por insignificante que fuera que no tuviera para él tanta importancia como el más grave de los asuntos de estado y creía de buen corazón que era posible repartir la felicidad y sobornar a la muerte con artimañas de soldado (García Márquez, 2014a:101-102).

Por se tratar de um *ditador* populista e analfabeto não verificamos em *El Otoño del Patriarca* uma tão clara oposição entre o registo coloquial e o discurso erudito como em *Dinossauro Excelentíssimo*. Porém, as origens populares dos dois *ditadores*, bem como o facto de serem colocados no poder, não só lhes confere um estatuto de igualdade para com o homem comum como, também, desacreditam a sua fábula. O *ditador* é dessacralizado e colocado num plano térreo para dessa forma relativizar o seu poder. Ao contrapor à fábula oficial uma fábula não-oficial, José Cardoso Pires e Gabriel García Márquez anulam a projeção mitómana do *ditador* e, através da utilização de técnicas próximas da oralidade, executam não só uma transposição da fábula oficial do plano mítico para o plano do concreto, como reafirmam a sabedoria e o discurso popular como o mais correto instrumento de decifração do mundo.

2.1.2. Da palavra ao discurso do ditador.

Por apresentar o confronto entre duas fábulas – oficial e não oficial – as obras do nosso *corpus* exibem uma vincada referencialidade para com o discurso do poder que criticam. Será neste campo que se reflete uma maior divergência entre *Dinossauro Excelentíssimo* e *El Otoño del Patriarca*, visto que o primeiro se refere a uma personagem histórica específica, a figura de António Oliveira Salazar, enquanto no segundo a figura do Patriarca é sobretudo «una síntesis de todos los dictadores latinoamericanos, pero en especial del Caribe» (Apuleyo Mendoza e García Márquez, 2007:107).

Ainda que, em *Dinossauro Excelentíssimo*, encontremos, como refere Carina do Carmo (2008:166), «a alusão, em paronomásia burlesca a D. Sebastião e a ditadores do nosso século», a obra representa, pela soma das características do *ditador* nela retratado, uma crítica a um caso específico, isto é, o de Portugal do Estado Novo e do seu líder, António de Oliveira Salazar. A referência a outros *ditadores* permite, no entanto, uma universalização da parábola sobre o poder totalitário através dessa enunciação que equipara o ditador português a outras figuras históricas equivalentes: «Nessa altura chamava-se Francisco ou Vitorino; Adolfo, talvez Adolfo Hirto; ou Benito Marcolino, Zé Fulgêncio, Sebastião Desejado» (Pires, 1972:11). Porém, a comparação entre o percurso biográfico de Salazar e o narrado retira qualquer dúvida sobre quem é o personagem visado por esta fábula. Podemos mesmo considerar que a constante referencialidade às particularidades da biografia de Salazar excluem qualquer outra hipótese.

Apesar da admiração com que olhava para a Alemanha nazi de Adolf Hitler e para o fascismo italiano de Benito Mussolini, como destaca Fernando Rosas, Salazar manteve sempre uma certa distanciação ideológica para com estes regimes através da integração dos valores do catolicismo como parte intrínseca do augurado Estado Novo:

O discurso ideológico e propagandístico do regime pode considerar-se estavelmente fixado a partir de meados dos anos 30. Realizará então um peculiar casamento dos valores nacionalistas de matriz integralista e católica conservadora, com as influências radicais e fascizantes recebidas da Guerra Civil de Espanha e do triunfal ascenso dos fascismos e do hitlerismo na Europa (Rosas, 2013:321).

São cinco os axiomas em que Salazar procura cimentar o seu Estado Novo: «Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua história; não discutimos a Autoridade e o seu prestígio; não discutimos a Família e a sua moral; não discutimos a glória do Trabalho e o seu dever» (Salazar, 2010:170). Fernando Rosas desconstrói estes alicerces propagandísticos do Estado Novo em sete «mitos ideológicos fundadores»:

Em primeiro lugar, o *mito palingenético*²⁶, ou seja, o mito do recomeço, da «Renascença portuguesa», da «regeneração» operada pelo Estado Novo, interrompendo a «decadência nacional» precipitada por mais de cem anos de liberalismo monárquico, e do seu paroxismo republicanista [...]. Em segundo lugar, o *mito da essência ontológica do regime*, ou, se quisermos, do novo nacionalismo. O Estado Novo não seria mais um regime na história política portuguesa; era o retomar do verdadeiro e genuíno curso da história pátria [...]. Ao terceiro chamaremos o *mito imperial* [...] no seu duplo aspecto de vocação histórico-providencial de colonizar e evangelizar [...]. O quarto mito era o *mito da ruralidade*. Portugal seria um país rural, uma ruralidade tradicional tida como uma característica e uma virtude específicas, de onde se bebiam as verdadeiras qualidades da «raça» e onde se temperava o ser nacional [...]. O quinto mito seria o *mito da pobreza honrada*, o mito da *aurea mediocritas*, um país essencial e incontornavelmente pobre devido ao seu destino rural [...]. O sexto

²⁶ Itálicos da responsabilidade do autor.

mito, *mito da essencialidade orgânica e corporativa da nação* [...] a nação representando a «ordem natural das coisas» na sua hierarquia de classes e poderes [...]. O sétimo, e último, o *mito da essência católica da identidade nacional*, entendia a religião católica como elemento constitutivo do ser português, como atributo definidor da própria nacionalidade e da sua história (Rosas: 2013, 323-326).

A partir destas linhas mestras Salazar procura formar a mentalidade do «homem novo» que pretendia ser o suporte ideológico do regime. Utiliza, para esse propósito, uma máquina propagandística que ambicionava controlar toda a formação do indivíduo, na intenção de, no parecer de Luís Torgal, «constituir uma “cultura popular”, coincidente com a ideia de uma “cultura nacional”, sintonizada com a sua linha ideológica» (Torgal, 1989:175) ou, como refere Fernando Rosas, «à fabricação de um conceito integrador e unificador de “cultura popular”, de raiz nacional-etnográfica» (Rosas, 2013:322). Auxiliado por António Ferro, «o grande homem da propaganda do regime» (Paço, 2010:69), Salazar cria uma extensa rede institucional com o objetivo de formatar ideologicamente o povo português. Desde a instituição da Mocidade e da paramilitar Legião Portuguesa, à criação das Marchas Populares e das Casas do Povo – cujas bibliotecas seriam cuidadosamente escrutinadas –, bem como a criação de uma historiografia que obedecia aos princípios ideológicos do Estado Novo e na qual se incluem os manuais de História ilustrados para crianças, Salazar procura «dar corpo a uma ideologia única e dominadora, capaz de se estender, pela simplicidade do seu travejamento, a todas as esferas da vida e a todos os campos da formação do Homem» (Torgal, 1989:193).

Podemos mesmo estabelecer uma relação entre estes manuais ilustrados de História para crianças, cujo estudo desde uma perspetiva de influência ideológica foi analisada por Luís Torgal (1989:197-253), e *Dinossauro Excelentíssimo* pois, de certa forma, a obra de José Cardoso Pires apresenta, na edição de 1972, algumas características em comum. Desde logo, pelo narrador que apresenta a estória a uma criança (nestes

manuais podemos também falar de estória e não de História dado o branqueamento histórico e a adulteração dos factos neles contidos) com uma linguagem simples, bem como, pelas ilustrações de João Abel Manta que procuram exaltar os momentos chave dessa narração. Porém, em *Dinossauro Excelentíssimo* encontramos não a exaltação do regime e do seu “Chefe” mas, pelo contrário, a sua dessacralização assim como a desmistificação burlesca dos mitos fundadores que a propaganda do Estado Novo pretendia difundir.

Desta forma, o personagem do Dinossauro é-nos apresentado como «filho de gente-nada ou pouca-coisa, camponeses ao desabrigo» (Pires, 1972:11), que «muito possivelmente estudou por cartilhas de aldeia; por catecismos, também» (Pires, 1972:11) e que, «por certa tendência para a meditação» (Pires, 1972:15) é enviado pelo prior para estudar leis na Cidade dos Doutores onde se distingue nos estudos, razão pela qual é posteriormente «chamado para Imperador» (Pires, 1972:24). O correlato com a biografia do ditador português é evidente. Salazar, «filho de camponeses» (Paço, 2010:16), revelou ser na sua infância, segundo Filipe Meneses (2010:23), «um aluno brilhante», razão pela qual, “apadrinhado” pelo pároco local, prossegue os estudos no seminário de Viseu onde conclui o curso de Teologia com distinção (Meneses, 2010:25; Paço, 2010:30). Em 1910, com vinte e um anos de idade, ingressa na Universidade de Coimbra onde, após uma primeira inscrição na Faculdade de Letras redireciona os seus estudos para Direito, curso que termina em 1914 com a distinta média final de dezanove valores (Meneses, 2010:33 e 38). Ainda na Universidade de Coimbra destaca-se como professor e como orador na sequência da sua adesão ao Centro Académico da Democracia Cristã. Após o golpe de 28 de maio de 1926 é convidado a assumir a pasta das Finanças, cargo que ocupará durante escassos dias (Meneses, 2010:52-55; Paço, 2010:41). Ainda no ano de 1926, é-lhe entregue a presidência da comissão de contribuições e impostos, cargo que ocupará até 1928, data em que retoma a pasta das Finanças (Meneses, 2010:67; Paço, 2010:45). Como nota Filipe Meneses, «a aceitação do cargo ministerial

foi apresentada como um sacrifício, uma atitude já antes esboçada e cuidadosamente mantida ao longo dos quarenta anos seguintes» (Meneses, 2010:67). Após quatro anos, Salazar chega à presidência do governo.

A colagem biográfica do Dinossauro ao ditador português, para além de evidente, parodia o discurso do poder. José Cardoso Pires integra na sua narrativa termos recorrentes do mito salazarista, tais como a Providência, entidade que Salazar «procurava amiúde associar à sua pessoa» (Meneses, 2010:21):

Estava-se entre gente modesta, gente de poucas posses, sem dúvida, mas, ponto importante, possível de enriquecer. A questão dependia única e exclusivamente da Providência justiceira porque naquela terra a fortuna, quando aparecia uma vez por outra e olha lá, não vinha pelo processo do suor do rosto. Chegava de mão beijada por decisão do Destino superior aos homens (Pires, 1972:29).

Segredavam pelos cantos, sacudiam as penas, cheios de remorsos por terem tido a infeliz ideia de pôr outro imperador no trono. Murmuravam:

«A VERDADE É QUE NINGUÉM PODIA PREVER
TÃO EXCELENTÍSSIMO MILAGRE...»

«ABSOLUTAMENTE. MAIS UMA VEZ A PROVI-
DÊNCIA PÔS A MÃO SOBRE O NOSSO MUITO
AMADO CHEFE»,

concordavam os dê-erres com categoria de palacianos (Pires, 1972:81).

De igual modo, a exaltação da pobreza enquanto virtude, celebrada no discurso de Salazar de 7 de janeiro de 1949, com a

expressão «Devo à Providência a graça de ser pobre» (Salazar, 2010:43) surge, também ela, distorcida em *Dinossauro Excelentíssimo*:

Fez o seu discurso, para muitos talvez o mais famoso. O mais lembrado, pelo menos, começou por citar a conhecida história da «Camisa do Homem Feliz» que é aquela que descreve a alegria de ser-se pobre e a difícil e infeliz vida dos ricos. A seguir, coisa e tal, navegou em pensamentos de onda larga e a grande profundidade, fez duas abordagens na metáfora, avançou pelos horizontes do amanhã – enfim, falou, disse coisas. E tal. Para terminar, levantou os braços à divina Providência:

«DEUS CONCEDEU-NOS A GRAÇA
DE NO QUERER POBRES.»

Apoiado! Pelos dê-erres, deixou a tribuna num rastro de música e de aplausos.

«HIP, HIP, HURRAH!»
«SALVÉ O IMPERADOR!»
«VIVA A FELICIDADE DOS POBRES!»

Durante largos dias o Reino ficou sobrevoado de florinhas de pólvora e de canas de foguetes riscando as nuvens. As cartilhas salpicaram-se de histórias de muito exemplo acerca da honra e da pobreza e das desgraças que acontecem fatalmente aos ricos, no outro mundo (Pires, 1972:30-31).

A desconstrução dos mitos da «*essência ontológica do regime*» e da «*pobreza honrada*», conforme a classificação de Fernando Rosas, é realizada através de um aproveitamento das chaves simbólicas do discurso do poder. José Cardoso Pires apropria-se desse discurso para, através da sua deslocalização, o desmistificar e expor na sua incongruência. Por esta razão, devemos considerar que ao recorrer ao discurso específico de um regime totalitário, ainda que mencione –

como acima verificámos – os nomes travestidos de outros *ditadores*, a narrativa exclui, para o leitor informado, a possibilidade de se tratar de outro ditador que não António de Oliveira Salazar.

Quanto a *El Otoño del Patriarca*, a referencialidade para com o discurso de poder revela-se mais abrangente, invocando no personagem do Patriarca vários *ditadores*, como refere Carlos Fuentes, que nela encontra «características del venezolano Gómez, el boliviano Peñaranda, el dominicano Rafael Trujillo y, especialmente, de los dictadores ibéricos contemporáneos, Francisco Franco y Antonio Oliveira Salazar» (Fuentes, 1993:93). No entanto, essa referencialidade é manipulada por Gabriel García Márquez através do exagero próprio da caricatura sem que, ainda assim, se perca a ligação com o personagem histórico ao qual remete. Desta forma, à semelhança do ditador venezuelano Juan Vicente Gómez, de quem se diz ter sido pai de mais de cem crianças (Lewis, 2006:64), o Patriarca «en el transcurso de su vida debió tener más de cinco mil hijos» (García Márquez, 2014a:57). Como o ditador dominicano Rafael Trujillo, primeiro general de cinco estrelas do mundo (Calviño Iglesias, 1987:27), o Patriarca ostenta no seu uniforme «cinco soles» (García Márquez, 2014a:143 e 201) que, após a sua morte, encontramos ampliados para «diez soles crepusculares de general del universo» (García Márquez, 2014a:36), igualmente mencionados como «diez soles tristes de general del universo que le impusieran a última hora para darle una jerarquía mayor que la de la muerte» (García Márquez, 2014a:241). Também como Trujillo, que canonizou a sua mãe e a sua filha (Calviño Iglesias, 1987:27), o Patriarca «proclamó la santidad civil» da sua mãe, Bendición Alvarado (García Márquez, 2014a:177) e, tal como a família Trujillo que era proprietária da lotaria (Lewis, 2006:161), o Patriarca encontra «un sistema infalible para ganarse la lotería» (García Márquez, 2014a:73). Ainda como Trujillo, que nomeou o seu filho Ramfis coronel do exército quando este tinha apenas catorze anos (Rabaçal, 2014:386), também o Patriarca nomeia o seu filho «general de división con jurisdicción y mando efectivos desde el momento en que él lo puso sobre la piedra de los sacrificios y le cortó el

omblijo con el sable» (García Márquez, 2014a:200) e, à semelhança do nicaraguense Anastasio Somoza que construiu «el estadio de béisbol más grande del Caribe» (Calviño Iglesias, 1987:25), o Patriarca «construyó el estadio de pelota más grande del Caribe» (García Márquez, 2014a:45).

Ao contrário de José Cardoso Pires, cujo *ditador* remete para uma figura histórica específica e para a especificidade do seu discurso, o Patriarca de García Márquez incorpora em si rasgos de vários ditadores. Por esta razão, podemos considerar que em *El Otoño del Patriarca* a referencialidade estabelece-se não com um ditador ou um regime totalitário concreto, mas sim, com a sùmula do discurso totalitário. Assim, encontramos referências diretas não apenas a ditadores como a Cristóbal Colón, o «almirante de la mar oceána» (García Márquez, 2014a:115,139,198 e 284) ou «almirante mayor de la mar oceána» (García Márquez, 2014a:274), título pelo qual era reconhecido (Williamson, 2009:10) e a quem, na narrativa, é conferida uma espécie de paternidade do poder totalitário na América Latina. Esta leitura é autorizada por ser Colón quem oferece ao Patriarca «la espuela de oro del talón izquierdo [...] para que la llevara hasta la muerte en señal de la más alta autoridad» (García Márquez, 2014a:198). Podemos de facto pensar que Cristóbal Colón, ao descobrir o continente americano será, de certa forma, responsável pelo posterior desenlace histórico que desemboca em vários regimes ditatoriais. Com a sua chegada ao continente americano dá-se o início de um processo de colonização que apenas encontrará o seu término no século XIX e que deixará profundas marcas na estrutura social da América Latina.

Após os processos de independência, um novo conflito assolará a América Latina no confronto ideológico entre conservadores e liberais:

After the end of colonial rule, the creole oligarchies faced two options: either to rebuild as much of the old order as possible so as to secure their authority over the lower classes, or to create a modern liberal state without prejudice to vital creole interests. The

oligarchies therefore split into factions of conservatives and liberals, each with different and mutually incompatible views on how to achieve the same ends – the power and prosperity of their own class and race.

Conservatives in Spanish America regretted the passing of the Catholic monarchy and found positive value in shoring up the institutions that had survived the fall of the empire: they wanted to preserve the wealth and social influence of the Church, the special legal privileges of the clergy and the army, the separate ‘republic’ of the Indians, the legal and social restrictions on the *castas* – in short, all the trappings of a hierarchical society [...]. Liberals believed in the sovereignty of the people and in individual rights to property, to personal security and to the freedoms of speech, thought, association and religion. The powers of the state therefore had to be restrained and government made accountable to its citizens through periodic elections to representative institutions. Further safeguards against tyranny would be provided by the separation of powers – the executive arm of the state being checked and counterbalanced by the legislature and an independent judiciary. No hereditary or legal privileges would be accorded to any groups or corporations such as the aristocracy, the army or the clergy – all citizens would be equal before the law and subject to the same legal code (Williamson, 2009:234-236).

O projeto liberal, que na aproximação aos ideais da Revolução Francesa do seu postulado ideológico prefigura a transição de uma monarquia absolutista para uma república democrática, esbarrou, no entanto, com uma sociedade dividida em castas, incompatível com o igualitarismo a que se propunha. Este desajustamento social, como refere Williamson (2009:236), conduziu «many liberals to embrace a republican form of enlightened despotism, which often resulted in full-blooded dictatorships where democratic freedoms were suspended for the sake of progress». O triunfo do liberalismo, juntamente com o fenómeno do *caudillismo*, criará assim o terreno propício para o advento dos regimes ditatoriais na América Latina.

O *ditador* de Gabriel García Márquez insere-se na linha ideológica deste *caudillismo* liberal ainda que a sua demanda não seja exclusivamente pelo poder mas igualmente «por la curiosidad atávica de conocer el mar» (García Márquez, 2014a: 159):

[...] yo que abandoné mis páramos de niebla y me enrolé agonizando de calenturas en el tumulto de la guerra federal, y no crea usted que lo hice por el patriotismo que dice el diccionario, ni por espíritu de aventura, ni menos porque me importara un carajo los principios federalistas que Dios tenga en su santo reino, no mi querido Wilson, todo eso lo hice por conocer el mar (García Márquez, 2014a:223).

Porém, apesar da origem liberal do Patriarca que surge «en el tumulto de la guerra con un trapo colorado en la cabeza gritando [...] que viva el partido liberal carajo, viva el federalismo triunfante» (García Márquez, 2014a:158), a ascensão ao poder do Patriarca de García Márquez deve-se não apenas ao *caudillismo* liberal como, também, ao apoio de forças estrangeiras que procuram a defesa dos seus interesses económicos na região. O correlato com a realidade histórica é claro se considerarmos que os Estados Unidos da América, entre outros países, apoiaram em diversos momentos «the overthrow of governments deemed hostile to US interests, and the installation of puppet dictators likely to be friendly to US investors» (Williamson, 2009:324).

No caso do Patriarca, as forças britânicas representam a potência estrangeira e será com o seu auxílio, juntamente com os «últimos caudillos de la guerra federal» (García Márquez, 2014a:263) que o Patriarca ascende ao poder, após o derrube do seu antecessor, o «general poeta Lautaro Muñoz, un déspota ilustrado» (García Márquez, 2014a:63). Devemos notar que, à semelhança de Cristóbal Colón, os *caudillos* representam na narrativa uma forma de poder totalitário e podemos mesmo considerá-los, pela sua descrição, como os antecessores do *ditador*.

[...] a cambio de sus servicios de armas se habían apoderado de las haciendas y ganados de los antiguos señores proscritos y se habían repartido el país en provincias autónomas con el argumento inapelable de que esto es el federalismo mi general [...] y eran reyes absolutos en sus tierras, con sus leyes propias, sus fiestas patrias personales, su papel moneda firmado por ellos mismos, sus uniformes de gala con sables guarnecidos de piedras preciosas y dormanes de alamares de oro y tricornios con penachos de colas de pavorreales copiados de antiguos cromos de virreyes de la patria antes de él, y eran montunos y sentimentales, señor, entraban en la casa presidencial por la puerta grande sin permiso de nadie pues la patria es de todos mi general (García Márquez, 2014a:63).

Também as forças estrangeiras, que proclamam o Patriarca «comandante supremo de las tres armas y presidente de la república por tanto tiempo cuanto fuera necesario para el restablecimiento del orden y el equilibrio económico de la nación» (García Márquez, 2014a:280), são representativas desse poder totalitário. É com o seu apoio que o Patriarca derruba Lautaro Muñoz, também ele um déspota e um produto do liberalismo, destituído não por qualquer antipatia contra os direitos humanos mas, sim, por não ser conivente com as políticas das potências económicas estrangeiras:

[...] vieron el cadáver de César Garibaldino del presidente Lautaro Muñoz, el más diestro y capaz de los catorce generales federalistas que se habían sucedido en el poder por atentados sucesivos durante once años de rivalidades sangrientas pero también el único que se atrevió a decirle que no en su propia lengua al cónsul de los ingleses, y ahí estaba tirado como un lebranche, descalzo, padeciendo el castigo de su temeridad con el cráneo astillado por un tiro de pistola que se disparó en el paladar después de matar a su mujer y a su hija y a sus cuarenta y dos caballos andaluces para que no cayeran en poder de la expedición punitiva de la escuadra británica, y entonces fue cuando el comandante

Kitchener me dijo señalando el cadáver que ya lo ves, general, así es como terminan los que levantan la mano contra su padre, no se te olvide cuando estés en tu reino (García Márquez, 2014a:279-280).

A influência das potências económicas sobre o rumo político da América Latina é igualmente retratada por Gabriel García Márquez e ilustra bem o quanto a intromissão das nações estrangeiras nas economias nacionais resultou numa colonização económica:

[...] habíamos agotado nuestros últimos recursos, desangrados por la necesidad secular de aceptar empréstitos para pagar los intereses de los servicios atrasados, siempre a cambio de algo mi general, primero el monopolio de la quina y el tabaco para los ingleses, después el monopolio del caucho y el cacao para los holandeses, después la concesión del ferrocarril de los páramos y la navegación fluvial para los alemanes, y todo para los gringos por los acuerdos secretos que él no conoció sino después del derrumbamiento de estrépito y la muerte pública de José Ignacio Sáenz de la Barra [...] pero él gritó que me cago en el rey de Londres, primero muertos que vendidos, gritó, muera el Káiser, salvado en el instante final por los buenos oficios de su cómplice de dominó el embajador Charles W. Traxler cuyo gobierno se constituyó en garante de los compromisos europeos a cambio de un derecho de explotación vitalicia de nuestro subsuelo (García Márquez, 2014a: 247-248).

Considerando estes fatores, verificamos que em *El Otoño del Patriarca*, ainda que o *ditador* seja o protagonista por excelência da narrativa, a obra não exclui os antecedentes históricos que permitiram o aparecimento de diversas ditaduras. Pelo contrário, a convocação desses fatores empossa o Patriarca de uma carga histórica que lhe confere poder e sem a qual, na narrativa, não seria possível alcançar o poder.

Podemos concluir que *Dinossauro Excelentíssimo* e *El Otoño del Patriarca* partilham, apesar das suas diferenças, de uma referencialidade direta com o discurso do *ditador* e com o discurso do poder totalitário. Através desta referencialidade, o real concreto é incorporado na ficção permitindo ao leitor estabelecer uma relação entre o narrado e a realidade histórica. A apropriação do discurso do *ditador* permite ainda vincar a vertente fabular e alegórica das narrativas, através de um processo interpretativo que incute realidade à ficção e, ao mesmo tempo, incorpora a ficção na realidade. Por outras palavras, poderíamos dizer que o real torna-se ficção e a ficção torna-se realidade.

2.2. – Um discurso mascarado.

A deslocalização das narrativas do nosso *corpus* para o plano do maravilhoso, aliada à sua referencialidade para com o discurso do poder, permite-nos falar de um discurso mascarado já que a ligação com as personagens históricas e os casos concretos a que se referem apenas é dedutível. Ainda que óbvia, a apropriação do discurso do poder exige do leitor o seu conhecimento prévio de modo a ativar a relação entre o narrado e a realidade histórica a que reporta e que, de outra forma, resulta inoperante.

Se o Reino do Mexilhão de *Dinossauro Excelentíssimo* e esse país de impossível localização geográfica de *El Otoño del Patriarca* deslocam a narrativa para o plano do maravilhoso, as obras contêm, ainda assim, as chaves necessárias para a sua decifração.

Pela especificidade do discurso de poder e do *ditador*, a que reporta, *Dinossauro Excelentíssimo* facilita esta decifração pois, como verificámos, pela colagem à biografia de Salazar praticamente exclui outra possibilidade que não seja a de uma referencialidade mascarada. Como tal, ainda que o espaço da narrativa seja o Reino do Mexilhão a obra remete claramente para o caso português. Já no caso de *El Otoño del Patriarca*, como refere Monique Elalouf, «el espacio no es definido en

la medida en que no estamos en un país real; pero sabemos que se trata de un país del Caribe descrito como un lugar maravilloso y real a la vez» (Elalouf, 1978:88). Devemos, porém, considerar que, por se referir a um contexto mais lato da ditadura, comum a quase todos os países latino-americanos, a localização geográfica deverá ser mais ampla permitindo desta forma comunicar de forma mais abrangente com a realidade histórica da América Latina. Isto porque *El Otoño del Patriarca* aborda não apenas um *ditador* mas a totalidade do discurso totalitário produzido na América Latina.

As duas obras evidenciam ainda características próximas do conto popular que, como refere Nuno Júdice, se apresenta «como um texto elaborado em função de um referente real» (Júdice, 2005:37) pelo que esse representa outro nível de discurso mascarado. Ainda que, como previu Umberto Eco, todo o texto represente «uma cadeia de artificios expressivos que o destinatário deve actualizar» (Eco, 1983:53), a mescla fabular entre o maravilhoso e o real objetivo propícia, como refere Mario Vargas Llosa, a anulação do imaginário puro, estabelecendo uma relação de interdependência entre o narrado e a realidade histórica:

No es difícil identificar en esta fábula real imaginaria, de manera muy precisa, los materiales real objetivos con que ha sido construida, los demonios que anidan en ella. Conviene detenerse un momento en esto porque muestra lo relativa que es la noción de imaginario, de fantástico en la ficción. Un cuento, una novela pueden ser [...] totalmente imposibles, dar la impresión de una pura elaboración de la fantasía sin asidero en una realidad concreta: una investigación cuidadosa nos revela que esos delirios y asombros encierran, como las fábulas literarias más verificables, referencias y alusiones inequívocas a los planos más objetivos de la realidad real. En otras palabras, que lo imaginario puro no existe, que es en todos los casos (aun cuando no siempre sea descifrable) una metáfora de lo real objetivo (Vargas Llosa, 2006:530).

Embora o comentário de Vargas Llosa se refira a *Cien Años de Soledad* a descrição parece-nos facilmente aplicável a *El Otoño del Patriarca* onde existe um mesmo nível de referências e alusões. Podemos, por esta razão, falar de uma dimensão alegórica nas obras do nosso *corpus* que, tal como uma máscara, anuncia o que se oculta.

Nuno Júdice refere mesmo esse «jogo das máscaras que significam um personagem *outro* por detrás do que se apresenta» (Júdice, 2005:38) como uma componente da cultura popular e, sobretudo em *Dinossauro Excelentíssimo*, onde os traços de individualidade dos personagens são praticamente residuais, esse jogo é evidente. Podemos inclusive, na linha projetada por Carina do Carmo, considerar que em *Dinossauro Excelentíssimo* «as personagens da fábula são sobretudo porta-vozes de uma óptica social, sem qualquer densidade psicológica» (Carmo, 2008:179) ou, como refere Helenice Silva, considerar as personagens como «representações metonímicas de uma classe social» (H. Silva, 2013:63) se delas retirarmos o Dinossauro pois, como anteriormente referimos, o Dinossauro pela sua colagem biográfica ao ditador português não pode ser senão a máscara de Salazar.

Em *El Otoño del Patriarca* não se verifica este tipo de representação social das personagens, visto que estas apresentam características que lhe concedem individualidade, nomeadamente, o facto de possuírem nome próprio e aspetos biográficos distintivos, o que não se verifica em *Dinossauro Excelentíssimo*. Outro fator distintivo reside na sua capacidade discursiva. Enquanto em *Dinossauro Excelentíssimo* tomamos conhecimento do discurso produzido pelas personagens através do narrador, na obra de Gabriel García Márquez as personagens produzem o seu próprio discurso indicando desta forma a sua perspetiva sobre o poder que, naturalmente, devemos considerar indissociável da sua posição social. Contudo, apesar da indissociabilidade da condição social no discurso das personagens, não se verifica no mesmo a representatividade de uma classe. Em *El Otoño del Patriarca* cada personagem produz o seu discurso consoante a

relação que tem com o Patriarca e que o Patriarca tem com ela. Ainda que as personagens apresentem algumas características de determinadas classes sociais, a relação entre as diversas personagens e o *ditador* são mais relevantes para a compreensão das relações de poder do que representativas de uma determinada classe. A título de exemplo, Saturno Santos, descrito como «un indio puro» (García Márquez, 2014a:67), não surge como uma representação de interesses dos indígenas ainda que a sua condição de índio possa ser considerada relevante na relação que mantém com o Patriarca. Da mesma forma, as personagens femininas apresentam diversas perspectivas sobre o poder e sobre o *ditador* e não sobre a especificidade da sua condição feminina. Manuela Sánchez, «la reina de la belleza de los pobres» (García Márquez, 2014a:75), Leticia Nazareno e Bendición Alvarado, mãe do Patriarca, parecem destacar-se mais pela relação que tem com o poder e pela forma como lidam com este do que por uma generalização tipológica. Mas devemos notar que, no caso do Patriarca, ele não representa o *ditador* de um país imaginário, fictício, e sim, a sùmula de todos os *ditadores* latino-americanos. Neste sentido, ele é também um personagem mascarado.

2.2.1. Paródia e ironia.

Se considerarmos, na linha proposta por Genette, que a paródia «la plus élégante, parce que la plus économique, n'est donc rien d'autre qu'une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte» (Genette, 1982:28), então toda a deslocalização de discursos para a narrativa deve ser encarada como contendo um possível intuito paródico. Esta premissa autorizada por Linda Hutcheon que na paródia encontra «uma repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança» (Hutcheon, 1989:17), aproxima-se da asserção proposta por Bakhtin:

[...] in parody the other person's discourse is a completely passive tool in the hands of the author wielding it. He takes, so to speak, someone else's meek and defenseless discourse and installs his own interpretation in it, forcing it to serve his own new purposes (Bakhtin, 2011:197).

Desta forma, é-nos permitido pensar que a apropriação de discursos nas obras do nosso *corpus* revela, através de uma relação intertextual, um intuito paródico. Ainda que nem todo o processo de intertextualidade seja paródico, toda a paródia, por incorporar ou reportar a um discurso que lhe é exterior, recorre à intertextualidade sem que isso signifique uma intenção ridicularizadora pois, como nota Linda Hutcheon, «muitas paródias actuais não ridicularizam os textos que lhes servem de fundo, mas utilizam-nos como padrões por meio dos quais colocam o contemporâneo sob escrutínio» (Hutcheon, 1989:78). No entanto, como refere Odete Jubilado, não podemos deixar de considerar que «mesmo que um enunciado seja repetido tal e qual [...] estaremos sempre perante um novo enunciado» (Jubilado, 2000:99), pois, toda a apropriação e deslocação de um discurso resulta numa operação transformadora, visto que a simples transição de um enunciado para fora do seu contexto se revela suficiente para o desvirtuar do seu sentido.

A intenção paródica nas obras do nosso *corpus* revela-se não na referência intertextual mas na degradação simbólica do seu referente. Em *El Otoño del Patriarca*, onde o poeta nicaraguense Rúben Darío surge, para além da citação textual da sua obra, como um personagem, encontramos uma intenção paródica não através da citação do seu discurso mas das circunstâncias em que ele surge. No caso de Rubén Dário, Gabriel García Márquez recorre à biografia do poeta pelo que podemos considerar que é das poucas personagens em que o seu referente está devidamente assinalado: «el barco bananero en que llegó pocas horas después el joven poeta Félix Rubén García Sarmiento que había de hacerse famoso con el nombre de Rubén Darío» (García

Márquez, 2014a:214). O enunciado não dá lugar a interpretações errôneas, trata-se inequivocamente do poeta nicaraguense. García Márquez, em entrevista a Hector Bianciotti, justificou a presença de Rúben Dário em *El Otoño del Patriarca* como uma homenagem:

Esse romance é uma homenagem a Darío que, por volta dos fins do século passado, alimentado a Verlaine, Hugo e os parnasianos, fez a maior revolução das letras hispânicas. Mas havia outro motivo para que eu escrevesse *O Outono do Patriarca*, sempre pensando em Darío: é que ele é contemporâneo da grande vaga inicial dos ditadores na América Latina. Darío, enquanto cidadão, não era um revolucionário, mas foi-o, e foi o maior, como poeta (Bianciotti, 1982:2).

Tendo em conta o hábito do colombiano em ficcionar as suas entrevistas, procuraremos fixar-nos antes no texto como elemento elucidativo da questão. A ser uma homenagem ao poeta nicaraguense parece-nos estranho este surgir associado ao poder totalitário. Em primeiro lugar porque Rubén Dário vem a bordo de um «barco bananero» que reporta à exploração económica das potências estrangeiras e, como tal, deve ser encarado como um símbolo de degradação social e política (Vargas Llosa, 2006:120-122). A razão da vinda do poeta na narrativa deve-se a uma «velada lírica del Teatro Nacional» que, com o seu «palco señalado con el escudo de la patria» (García Márquez, 2014a:214), surge associado ao poder do Patriarca (as obras representadas no Teatro Nacional, dado o contexto da obra, não poderão ser senão aquelas que o poder autoriza). Será nessa «velada lírica» que as palavras de Rubén Darío fascinam o Patriarca pela dimensão com que retratam o poder, numa clara relação intertextual com a “Marcha Triunfal” do poeta nicaraguense:

Marcha Triunfal

¡Ya viene el cortejo!

¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines.
La espada se anuncia con vivo reflejo;
Ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.

Ya pasa debajo los arcos ornados de blancas Minervas y
Martes,
Los arcos triunfales en donde las Famas erigen sus largas
trompetas,
La gloria solemne de los estandartes
Llevados por manos robustas de heroicos atletas.
Se escucha el ruido que forman las armas de los caballeros,
Los frenos que mascan los fuertes caballos de guerra,
Los cascos que hieren la tierra,
Y los timbaleros
Que el paso acompasan con ritmos marciales.
¡Tal pasan los fieros guerreros
Debajo los arcos triunfales!

Los claros clarines de pronto levantan sus sonos,
Su canto sonoro,
Su cálido coro,
Que envuelve en un trueno de oro
La augusta soberbia de los pabellones.
Él dice la lucha, la herida venganza,
Las ásperas crines,
Los rudos penachos, la pica, la lanza,
La sangre que riega de heroicos carmines
La tierra;
Los negros mastines
Que azuza la muerte, que rige la guerra.

Los áureos sonidos
Anuncian el advenimiento
Triunfal de la Gloria;
Dejando el picacho que guarda sus nidos,
Tendiendo sus alas enormes al viento,

Los cóndores llegan. ¡Llegó la victoria!

Ya pasa el cortejo.

Señala el abuelo los héroes al niño:

Ved cómo la barba del viejo

Los bucles de oro circundan de armiño.

Las bellas mujeres aprestan coronas de flores,

Y bajo los pórticos vense sus rostros de rosa;

Y la más hermosa

Sonríe al más fiero de los vencedores.

¡Honor al que trae cautiva la extraña bandera;

Honor al herido y honor a los fieles

Soldados que muerte encontraron por mano extranjera!

¡Clarines! ¡Laureles!

Las nobles espadas de tiempos gloriosos,

Desde sus panoplias saludan las nuevas coronas y lauros:

Las viejas espadas de los granaderos más fuertes que osos,

Hermanos de aquellos lanceros que fueron centauros.

Las trompas guerreras resuenan;

De voces los aires se llenan...

A aquellas antiguas espaldas,

A aquellos ilustres aceros,

Que encarnan las glorias pasadas...

Y al sol que hoy alumbró las nuevas victorias ganadas,

Y al héroe que guía su grupo de jóvenes fieros;

Al que ama la insignia del suelo materno,

Al que ha desafiado, ceñido el acero y el arma en la mano,

Los soles del rojo verano,

Las nieves y vientos del gélido invierno,

La noche, la escarcha

Y el odio y la muerte, por ser por la patria inmortal,

¡Saludan con voces de bronce las trompas de guerra que tocan la

marcha

Triunfal!... (Dário, 2007:265-267).

[...] pero durante las dos horas del recital soportamos la certidumbre de que él estaba ahí, sentíamos la presencia invisible que vigilaba nuestro destino para que no fuera alterado por el desorden de la poesía, él regulaba el amor, decidía la intensidad y él término de la muerte en un rincón del palco en penumbra desde donde vio sin ser visto al minotauro espeso cuya voz de centella marina lo sacó en vilo de su sitio y de su instante y lo dejó flotando sin su permiso en el trueno de oro de los claros clarines de los arcos triunfales de Martes y Minervas de una gloria que no era la suya mi general, vio los atletas heroicos de los estandartes los negros mastines de presa los fuertes caballos de guerra de cascos de hierro las picas y lanzas de los paladines de rudos penachos que llevaban cautiva la extraña bandera para honor de unas armas que no eran las suyas, vio la tropa de jóvenes fieros que habían desafiado los soles del rojo verano las nieves y vientos del gélido invierno la noche y la escarcha y el odio y la muerte para esplendor eterno de una patria inmortal más grande y más gloriosa de cuantas él había soñado en los largos delirios de sus calenturas de guerrero descalzo, se sintió pobre y minúsculo en el estruendo sísmico de los aplausos que él aprobaba en la sombra pensando madre mía Bendición Alvarado eso sí es un desfile, no las mierdas que me organiza esta gente, sintiéndose disminuido y solo, oprimido por el sopor y los zancudos y las columnas de sapolín de oro y terciopelo marchito del palco de honor, carajo, cómo es posible que este indio pueda escribir una cosa tan bella con la misma mano con que se limpia el culo, se decía, tan exaltado por la revelación de la belleza escrita que se arrastraba sus grandes patas de elefante cautivo al compás de los golpes marciales de los timbaleros, se adormilaba al ritmo de las voces de gloria del canto sonoro del cálido coro que Leticia Nazareno recitaba para él a la sombra de los arcos triunfales de la ceiba del patio, escribía los versos en las paredes de los retretes, estaba tratando de recitar de memoria el poema completo en el olimpo tibio de mierda de vaca de los establos de ordeño [...] (García Márquez, 2014a:215-216).

Ainda que se verifique uma exaltação da poesia enquanto mecanismo capaz de mudar destinos e com a capacidade de exaltar o Patriarca «por la revelación de la belleza escrita», a tentativa de reduplicar as palavras de Rubén Darío pelo Patriarca é deslocada para «las paredes de los retretes» e para «el olimpo tibio de mierda de vaca de los establos de ordeño». Não só estes se revelam lugares pouco dignos para uma homenagem como, também, se verifica uma deslocalização da poesia e do belo para o campo escatológico: «cómo es posible que este indio pueda escribir una cosa tan bella con la misma mano con que se limpia el culo», «escribía los versos en las paredes de los retretes» e «el olimpo tibio de mierda de vaca de los establos de ordeño».

Por esta razão podemos inferir um propósito paródico evidenciado por esta deslocação irónica para o campo escatológico visto que, como sinaliza Linda Hutcheon, existe uma «interacção especial da ironia com a paródia, uma vez que a ironia é a principal estratégia retórica utilizada pelo género» (Hutcheon, 1989:37-38). Como destaca Maria de Lourdes Ferraz «a ironia não significa exactamente o contrário do que diz, antes diz ao mesmo tempo coisas várias, acumula significados que podem ir desde a simples inadequação [...] até ao paradoxo risível ou ao sarcasmo mordente» (Ferraz, 1987:138) pelo que o jogo intertextual deve ser interpretado não pela significação que produz individualmente mas pela soma de significados produzidos pelo campo semântico onde se encontra inserido. Em *El Otoño del Patriarca* a recorrência escatológica serve a degradação da imagem do Patriarca a quem surge associada. Ainda que o primeiro personagem a sofrer desta incontinência recorrente seja Patricio Aragonés, ele é o duplo quase perfeito do Patriarca e, nesse sentido, é igualmente o seu reflexo, assim como há que considerar que a descarga tem como vítima final o Patriarca:

[...] trató de sostenerlo en la silla cuando vio que empezaba a torcerse y se agarraba las tripas con las manos y sollozaba con lágrimas de dolor y vergüenza que qué pena mi general pero me estoy cagando, y él creyó que lo decía en sentido figurado

queriéndole decir que se estaba muriendo de miedo, pero Patricio Aragonés le contestó que no, quiero decir cagándome cagándome mi general, y él alcanzó a suplicarle que te aguantes Patricio Aragonés, aguántate, los generales de la patria tenemos que morir como los hombres aunque nos cueste la vida, pero lo dijo demasiado tarde porque Patricio Aragonés se fue de bruces y le cayó encima pataleando de miedo y ensopado de mierda y de lágrimas. En la oficina contigua a la sala de audiencias tuvo que restregar el cuerpo con estropajo y jabón para quitarle el mal olor de la muerte [...] (García Márquez, 2014a:34-35).

Um novo episódio escatológico terá lugar quando o Patriarca, após ser ameaçado por um falso leproso de revólver em punho, se vê obrigado a retirar para os seus aposentos «y se quitó con la punta de los dedos los pantalones que llevaba puestos ensopados de mierda» (García Márquez, 2014a:137). Porém, mais relevante se torna o fator escatológico na sexualidade do Patriarca, pois, o seu orgasmo culmina numa ejaculação de fezes:

[...] madre mía Bendición Alvarado cómo es posible haber vivido tantos años sin conocer este tormento, lloraba, aturdido por las ansias de sus riñones, la ristra de petardos de sus tripas, el desgarramiento de muerte del tentáculo tierno que le arrancó de cuajo las entrañas y lo convirtió en un animal degollado cuyos tumbos agónicos salpicaban las sábanas nevadas con una materia ardiente y agria que pervirtió en su memoria el aire de vidrio líquido de la tarde de lluvias radiantes del mosquitero, pues era mierda, general, su propia mierda (García Márquez, 2014a:186).

A associação do Patriarca ao elemento escatológico denota uma intenção degradante sublinhada pela referência ao baixo-corporal à qual não será alheia a influência de Rabelais, apontado por Mario Vargas Llosa (2006:258-264) como um dos mais proeminentes demónios culturais de Gabriel García Márquez. Note-se ainda o

rebaixamento efetuado através da comparação estabelecida entre o Patriarca e o animal a propósito do acto da defecação.

Igualmente rabelaisiano se nos afigura o «testículo herniado» do Patriarca que, pelo seu tamanho descomunal, se assemelha a um «riñón de buey» (García Márquez, 2014a:12). Novamente, verificamos o rebaixamento através da comparação com um animal. A sua dimensão é de tal forma que a hérnia adquire propriedades de uma criança a quem o Patriarca necessita de adormecer para apaziguar as dores: «se sentó en la letrina portátil y mientras exprimía su orina exigua acariciaba al niño inclemente del testículo herniado» (García Márquez, 2014a:128) e «en las noches de invierno no conseguía dormir sin antes aplacar en el cuenco de la mano con un arrullo de ternura de duérmete mi cielo al niño de silbidos de dolor del testículo herniado» (García Márquez, 2014a:132). A imagem produzida pelo enunciado do Patriarca, a entoar uma canção de embalar, resulta paródica pela ironia nele contido: a canção de embalar pode resultar numa criança mas dificilmente resultará para apaziguar uma hérnia. Também o contexto criado contribui para a ironia ao comparar o «testículo herniado» a uma criança rebelde impossível de acalmar com uma canção de embalar.

O exagero paródico surge com frequência em *El Otoño del Patriarca*. Desde o mar que os «ingenieros náuticos del embajador Ewing» levam «en piezas numeradas» (García Márquez, 2014a:272), à «pavorosa tormenta seca de relámpagos y truenos volcánicos» atribuídos ao disparo de um canhão que «llevó volando un circo de animales» (García Márquez, 2014a:214) ou o cuidado extremo com que o Patriarca arranja provadores para a comida de Leticia Nazareno «desde que encontraron una espina de pescado dentro del pan» (García Márquez, 2014a:219), todo o universo fictício de *El Otoño del Patriarca* se organiza através dum jogo constante entre a ironia, que assinala a paródia, e o humor daí resultante. É este o caso da inversão paródica do discurso de Cristóbal Colón que na obra de Gabriel García Márquez efetua uma troca da perspetiva do olhar do colonizador para o do colonizado onde, como nota Aguiar e Silva, a intertextualidade funciona como um meio

de desqualificação de uma tradição que, para além de literária, devemos considerar cultural:

[...] a intertextualidade pode funcionar como um meio de desqualificar a tradição literária, o código literário vigente: a citação pode ser pejorativa e ter propósitos caricaturais; sob o signo da ironia e do burlesco, a paródia contradita, muitas vezes desprestigia e lacera, tanto formal como semanticamente, um texto relevante numa comunidade literária, procurando por conseguinte corroer ou ridicularizar o código literário subjacente a esse texto, bem como os códigos culturais correlatos, e intentando assim modificar o alfabeto, o código e a dinâmica do sistema literário (V. Silva, 2011:632).

A paródia do discurso de Colón sugere, através de uma inversão irónica, uma nova interpretação não apenas dos seus relatos mas, igualmente, da visão, habitualmente paternalista e evangelizadora, que a Europa exerce sobre o continente sul-americano:

[...] Esto que se sigue son palabras formales del Almirante en su libro de su primera navegación y descubrimiento d'estas Indias. «Yo», dize él, «porque nos tuviessen mucha amistad, porque cognosçí que era gente que mejor se libraría y convertiría a nuestra sancta fe con amor que no por fuerça, les di a algunos d'ellos unos bonetes colorados y unas cuentas de vidrio que se ponían al pescueço, y otras cosas muchas de poco valor, con que ovieron mucho plazer y quedaron tanto nuestros que era maravilla. Los cuales después venían a las barcas de los navíos adonde nos estávamos, nadando, y nos traían papagayos y hilo de algodón en ovillos y azagayas y otras cosas muchas, y nos las trocavan por otras cosas que nos les dávamos, como cuentezillas de vidrio y cascaveles. En fin, todo tomavan y daban de aquello que tenían de buena voluntad, mas me pareció que era gente muy pobre de todo. Ellos andan todos desnudos como su madre los parió, y también las mugeres, aunque no vide más de una farto

moça, y todos los que yo vi eran todos mançebos, que ninguno vide de edad de más de XXX años, muy bien hechos, de muy fermosos cuerpos y muy buenas caras, los cabellos gruesos casi como sedas de cola de cavallos e cortos. Los cabellos traen por ençima de las çejas, salvo unos pocos detrás que traen largos, que jamás cortan. D'ellos se pintan de prieto, y d'ellos son de la cor de los canarios, ni negros ni blancos, y d'ellos se pintan de blanco y d'ellos de colorado y d'ellos de lo que fallan; y d'ellos se pintan las caras, y d'ellos todo el cuerpo, y d'ellos solos los ojos, y d'ellos solo el nariz. Ellos no traen armas ni las cognosçen, porque les amostré espadas y las tomavan por el fiilo y se cortavan con ignorança. No tienen algùn fierro sus azagayas son unas varas sin fierro; y algunas d'ellas tiene al cabo un diente de peçe, y otras de otras cosas [...]. Ellos deven ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dizen todo lo que les dezía. Y creo que ligeramente se harían cristianos, que me pareció que ninguna secta tenían. Yo plaziendo a Nuestro Señor levaré de aquí al tiempo de mi partida seis a Vuestras Altezas para que deprendan hablar (Colón, 2014:75-76).

[...] se dio a averiguar qué había ocurrido en el mundo mientras él dormía para que la gente de su casa y los habitantes de la ciudad anduvieran luciendo bonetes colorados y arrastrando por todas partes una ristra de cascabeles, y por fin encontró quien le contara la verdad mi general, que habían llegado unos forasteros que parloteaban en lengua ladina pues no decían el mar sino la mar y llamaban papagayos a las guacamayas, almadías a los cayucos y azagayas a los arpones, y que habiendo visto que salíamos a recibirlos nadando en torno de sus naves se encarapitaron en los palos de la arboladura y se gritaban unos a otros que mirad qué bien hechos, de muy fermosos cuerpos y muy buenas caras, y los cabellos gruesos y casi como sedas de caballos, y habiendo visto que estábamos pintados para no despellejarnos con el sol se

alborotaron como cotorras mojadas²⁷ gritando que mirad que de ellos se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios, ni blancos ni negros, y dellos de lo que haya, y nosotros no entendíamos por qué carajo nos hacían tanta burla mi general si estábamos tan naturales como nuestras madres nos parieron y en cambio ellos estaban vestidos como la sota de bastos a pesar del calor, que ellos dicen la calor como los contrabandistas holandeses, y tienen el pelo arreglado como mujeres aunque todos son hombres, que dellas no vimos ninguna, y gritaban que no entendíamos en lengua de cristianos cuando eran ellos los que no entendían lo que gritábamos, y después vinieron hacia nosotros con sus cayucos que ellos llaman almadías, como dicho tenemos, y se admiraban de que nuestros arpones tuvieran en la punta una espina de sáballo que ellos llaman diente de pece, y nos cambiaban todo lo que teníamos por estos bonetes colorados y estas sartas de pepitas de vidrio que nos colgábamos en el pescuezo por hacerles gracia, y también por estas sonajas de latón de las que valen un maravedí y por bacinetas y espejuelos y otras mercerías de Flandes, de las más baratas mi general, y como vimos que eran buenos servidores y de buen ingenio nos los fuimos llevando hacia la playa sin que se dieran cuenta, pero la vaina fue que entre el cámbieme esto por aquello y le cambio esto por esto otro se formó un cambalache de la puta madre y al cabo rato todo el mundo estaba cambalachando sus loros, su tabaco, sus bolas de chocolate, sus huevos de iguana, cuanto Dios crió, pues de todo tomaban y daban de aquello que tenían de buena voluntad, y hasta querían cambiar a uno de nosotros por un jubón de terciopelo para mostrarnos en las Europas, imagínese usted mi general, qué despelote [...] (García Márquez, 2014a:50-52).

A reformulação do relato de Colón configura o que Wayne Booth classificou como uma ironia estável dado que o nível de «demandas irónicas, inequívocas y absolutas» (Booth, 1989:30) estabelece que «una

²⁷ Referência a uma popular *moraleja* segundo a qual «Cuanto más duro se pone el pájaro, más se moja la cotorra».

vez hecha la reconstrucción del significado, al lector no se le invita a socavarlo mediante nuevas demoliciones y reconstrucciones» (Booth, 1989:31). Booth considera que a «forma más obvia de usar las pistas estilísticas en la ironía estable es la que se da en la parodia, en que un autor imita en tono de burla el estilo de otro autor» (Booth, 1989:110) e onde a ironia não se limita a parodiar o estilo do autor que imita:

[...] Aunque la parodia no se considere generalmente como «ironía», es irónica en el sentido de nuestra definición: hay que rechazar el significado superficial y encontrar mediante la reconstrucción, otro significado, incongruente y «superior». Los cimientos en que se basa la reconstrucción no tienen que ser necesariamente estilísticos; las buenas parodias suelen parodiar las creencias tanto como el estilo [...](Booth, 1989:111).

A distorção do relato de Colón por Gabriel García Márquez insere-se nesta leitura. A paródia exerce-se em primeiro lugar sobre o discurso colonialista através da focalização na perspectiva do descoberto e não do descobridor, sendo esse um instrumento suficiente na subversão de uma convenção cultural.

Em *El Otoño del Patriarca* encontramos ainda diversas referências ao texto bíblico que, consideramos relevantes, por propiciarem uma paródia à mitomania do *ditador*. O Patriarca é equiparado a uma figura divina «a quien los textos escolares atribuían el prodigio de haberlo concebido sin concurso de varón» (García Márquez, 2014a:57), dotado da capacidade de estar em «simultáneo en todas partes» (García Márquez, 2014a:16) e de ressuscitar «al tercer día de entre los muertos» (García Márquez, 2014a:43). Constantemente «asediado por una muchedumbre de leprosos, ciegos y paralíticos que suplicaban de sus manos la sal de la salud» (García Márquez, 2014a:15) basta que toque «a cada uno en el sitio de nuestros defectos con una mano lisa y sabia que era la mano de la verdad, y en el instante en que nos tocaba recuperábamos la salud del cuerpo y el sosiego del alma» (García Márquez, 2014a:276). O seu poder é, aparentemente, ilimitado: «la

mano pensativa que hacía señales de cruces de bendición para que cesaran las lluvias y brillara el sol, y devolvió la vida a las gallinas ahogadas, y ordenó que bajaran las aguas y las aguas bajaron.» (García Márquez, 2014a:116); «bastaba con que él señalara con el dedo a los árboles que debían dar frutos y a los animales que debían crecer y a los hombres que debían prosperar» (García Márquez, 2014a:104). Não se trata, porém, de qualquer capacidade divina do Patriarca. A sua equiparação a uma figura divina consiste num ordenamento retórico do mundo ficcional pois «no había otra patria que la hecha por él a su imagen y semejanza con el espacio cambiado y el tiempo corregido por los designios de su voluntad absoluta» (García Márquez, 2014a:189).

José Cardoso Pires recorre igualmente ao texto bíblico em *Dinossauro Excelentíssimo*. Desde logo, pela afirmação de um suposto destino místico, decidido pelo prior, em relação intertextual com o texto bíblico (Rm 2), quando afirma: «As leis justas são o apostolado mais difícil aos olhos de Deus; fique-se com esta. Virando-se para o regedor, lembrou-lhe que as leis estão acima de tudo: É com leis que se chamam homens à tropa e é com leis que se nomeiam gerais; tenho dito» (Pires, 1972:15). Também a biografia do Dinossauro se efectua através de uma revisão paródica do texto bíblico. Desde o seu nascimento «algures numa choupana, filho de gente-nada ou pouca-coisa, camponeses ao desabrigo» (Pires, 1972:11), aos pais que se colocam «a adorar o menino» (Pires, 1972:13), o Dinossauro é equiparado à figura de Jesus. Tal como Jesus efectua a viagem para o Templo de Jerusalém onde «sentado no meio dos doutores» maravilhou os que o ouviam «com a inteligência das suas respostas» (Lc 2,46-47), o Dinossauro faz a sua viagem para o «templo dos doutores» (Pires, 1972:20) onde aprende «a tal maneira de pensar e de fazer frases que o havia de tornar célebre entre os doutores» (Pires, 1972:24). A lamentação do Dinossauro que «antes queria ter vindo de burro» (Pires, 1972:17) reforça a paródia da viagem de Jesus para Jerusalém que surge sublinhada pela comparação da «camioneta» em que o Dinossauro realiza a viagem com um burro:

[...] O que era, o que não era, só mais adiante se veio a descobrir: antes queria ter vindo de burro, queixou-se ele – e só uma vez.

«DE BURRO? QUE IDEIA!»

Seria por causa dos solavancos da camioneta, tão ruidosa e tão coçada? Possível, é uma hipótese. Seria por se ver misturado com passageiros folgazões que a cada paragem corria para as tabernas e desatavam aos abraços uns aos outros? Ou seriam as saudades do jumento que tinha trocado pelo curso de imperador? Enigmas, coisas da História que tem destes passos para despistar os curiosos. O pequeno queria ir de burro porque sim. E mais não disse (Pires, 1972:17).

Apesar da aproximação biográfica criada pela narrativa entre Dinossauro e Jesus, discordamos da asserção de Antonia Saggiore que no *Dinossauro* encontra «a versão paródica de Jesus» (Saggiore, 2011:92). Mais correto nos parece o julgamento de Helenice Silva ao considerar que em *Dinossauro Excelentíssimo* «o narrador não copia a trajetória da vida de Jesus, mas acompanha o entrelaçamento de certos rastros com os quais dispõe conforme sua intenção em enfatizar e/ou criticar as atitudes do ditador na fábula» (H. Silva, 2013:88). Ao invés de uma versão paródica de Jesus parece-nos mais plausível falar de uma paródia ao poder totalitário através de uma ênfase da sua tendência para a efabulação mitológica, paródia essa igualmente verificável em *El Otoño del Patriarca*.

As marcas da oralidade em *Dinossauro Excelentíssimo* acentuam o cariz paródico da obra através das interpelações do narrador ao destinatário. O recurso a expressões como «não valia a ponta de um chavelho, permita-se a expressão» (Pires, 1972:13), «descobrir camponeses ao Cú de Judas» (Pires, 1972:51), «tinham sido despedidos pelo novo imperador com pretexto de dá cá aquela palha» (Pires, 1972:83), «vinham da capital ou de cascos-de-rolha» (Pires, 1972:86),

«manobras de tatebitate» (Pires, 1972:87), «metiam o rabo entre as pernas» (Pires, 1972:88) ou «quem os mandou ser parvos» (Pires, 1972:88), reforçam a toada burlesca da paródia. Também, a utilização de onomatopeias sugere um «tono favolístico, falsamente revolto ad un pubblico di bambini» (Celani, 2011:18) que a referencialidade da obra contraria. É este o caso da referência à obra de “*His master’s voice*” de Francis Barraud para que remete o enunciado «escondiam-se alta noite a ouvir os discos his master’s voice dos discursos imperiais, acorados diante da câmpanula do gramofone» (Pires, 1972:48). Através desta referência ao quadro de Barraud, estabelece-se uma degradação simbólica dos conselheiros do Dinossauro. A obra de Barraud retrata um pequeno cão, admirado com o som produzido pelo gramofone. Ao inserir a referência à obra, José Cardoso Pires sugere, para o leitor que a conheça, um rebaixamento dos conselheiros para o mesmo nível que um cão.

A paródia em *Dinossauro Excelentíssimo* estende-se ainda a uma desconstrução irônica da revisão historiográfica elaborada pelo regime do Estado Novo bem como do discurso oficial do regime. Deste modo encontramos na obra de José Cardoso Pires um paralelismo no que à Censura respeita entre o Estado Novo e a «Comarca dos Doutores», pois nesta «onde se via pobreza devia ler-se modéstia» (Pires, 1972:29)²⁸. De igual modo o Dinossauro substitui a palavra «mendigos» por «inadaptados» (Pires, 1972:33) e «impostos» por «donativos» (Pires, 1972:34). Também no Estado Novo, como refere Jacinto Baptista, a Censura se dedicou a esta depuração das palavras substituindo – auxiliamo-nos aqui dos exemplos citados – *fome* por *falta de*

²⁸ Phillip Rothwell encontra neste enunciado uma referência à oração de São Francisco de Assis. Ainda que o argumento proposto por Rothwell nos pareça extremamente pertinente, a relação com a oração de São Francisco de Assis parece esquecer a prática censória: «In a skewed echo of Saint Francis of Assisi’s famous prayer in which he beseeches the Lord to allow him to turn dark things into positive attributes, the dictator and his DRs attempt to hijack signifiers and make them render their opposites, to turn immoral situations into positive virtues, hence “where one sees poverty, on should read modesty”» (Rothwell, 2007:127).

abastecimentos e diálogo pela palavra *debate* (Baptista, 1975:175). Esta técnica foi também utilizada por Salazar na renomeação das colónias, que passaram a designar-se *províncias ultramarinas* (Ramos, Sousa e Monteiro, 2010:681), artifício criado de modo a evitar pressões externas sobre Portugal devido à sua vertente colonialista (Rothwell, 2007:130-131). Essa renomeação surge parodiada em *Dinossauro Excelentíssimo* quando o Dinossauro, após a invasão por «bárbaros das quatro direcções» (Pires, 1972:42), altera a posição geográfica da «Ilha das Duas Casas» dos «confins do mapa» (Pires, 1972:42) para o «extremo da cidade» (Pires, 1972:43). A ilha passa então «a ser na cidade e não onde queria a geografia» (Pires, 1972:43), enunciado irónico que parodia o poder totalitário na medida em que procura instituir uma leitura do mundo que se sobrepõe a qualquer outro tipo de produção discursiva, inclusive a científica. A deslocação da «Ilha das Duas Casas», que na realidade se reduz na narrativa à edificação de uma suposta ilha em dois prédios, adquire o traço carnavalesco que Bakhtin (2011:127) aponta como típico da paródia:

Todos tomaram nota, e **a ilha passou a ser na cidade e não onde queria a geografia**²⁹. Limites: a norte o largo do chafariz, a sul e a nascente o jardim zoológico com a variedade da sua fauna característica, a ocidente um campo de futebol, e mais para diante, mar. O extenso, o pródigo, o venerável mar.

Agora, atenção escolas, atenção compêndios, havia que corrigir
a população, que era de oitenta e três nativos,
o clima, menos húmido que antigamente,
e a divisão administrativa em dois distritos autónomos com as respectivas comarcas distribuídas pelos diversos andares dos prédios. Existia ainda uma zona independente – a de maior densidade florestal – ocupando a garagem e os terrenos baldios das traseiras (ainda por demarcar) e um enclave de dois pisos

²⁹ Negrito da nossa responsabilidade.

onde funcionavam os serviços missionários, a comissão protectora da caça grossa e as brigadas contra a doença do sono.

Por aqui já podemos avaliar o exemplo de civilização que era a Ilha das Duas Casas, rodeada de cidade por todos os lados. Pérola serena, bandeirinha na imensidão, eis o que ela lembrava. Mas para que tudo ficasse como dantes, ou seja, como quando a ilha era rodeada de mar, o Imperador ordenou que as salas fossem forradas com enormes fotografias da paisagem de cada distrito, de modo a que os indígenas não estranhassem a mudança. Pôs também palhotas: duas em cada quarto; nos corredores plantou capim e palmeiras de plástico, transformando-os em caminhos de sertão. Que mais faltava?

Ah, os pássaros – esses mensageiros franciscanos que alegam a natureza e despertam a inocência, onde estavam eles, os pássaros? Resposta: no lugar que lhes competia – entre a folhagem. Havia-os de porcelana, em pedestal de museu e em plumagem de nylon e, já agora, puseram-se também macacos embalsamados para animar a ramaria. Nas paredes insectos fluorescentes de luzir à noitinha; pelos cantos serpentes enroladas. Em matéria de som a realidade era de deitar por terra um explorador de cem carabinas – vinha todo do natural, gravado em fita magnética: choro de hienas, roncões de leão altaneiro, macacadas barulhentas; o tritinar das aves e o cascalhar dos riachos; tambores ao longe. O essencial.

Cada habitante tinha por dever andar de tanga dentro dos prédios e falar o dialecto da respectiva região. Assim ajustava-se melhor à paisagem e aos climas que continuavam a respeitar os horários do outro hemisfério, com monções e tudo. Verdade, as monções eram essenciais. Para esse efeito utilizavam-se uns engenheiros desvairados que, na altura própria, inundavam os prédios a jacto de mangueira, derrubando algumas palhotas para exemplificar.

«AMANHÃ HÁ MONÇÃO»,
anunciava o porteiro, e era infalível porque já tinha descoberto os engenheiros da mangueira a rondarem o bairro.

Este porteiro, além de porteiro prôpriamente dito, fazia de Alfândega e de Polícia das Fronteiras. Uma vez que a Ilha das Duas Casas continuava a usar a moeda local – os vinténs de osso, conhecidos por «vinténs selvagens» - tinha de se impedir que a misturassem com o dinheiro do Reino que era de vinténs, sim, mas dos civilizados. Fugas de divisas só trariam prejuízos a ambas as partes e por isso os indígenas tinham de ser revistados quando saíam para ir às compras ou ao cinema (Pires, 1972:43-45).

A ironia perceptível na tentativa de recriar uma ilha num prédio, num jogo articulado entre o lugar-comum e o imprevisível, potencia o desfasamento entre o significado e o contexto semântico que evidencia o intuito paródico. Toda a recriação da ilha aponta no sentido de a tornar verosímil no local mais inverosímil de poder ser recriada. A atenção conferida aos detalhes da recriação, ao invés de aumentar a fidelidade da cópia, potencia esse desfasamento. A paródia surge assim reforçada pela soma dos elementos utilizados pelo *ditador* para tornar a ilha credível.

A revisão historiográfica levada a cabo pelo regime do Estado Novo é igualmente parodiada na obra de José Cardoso Pires através de uma degradação irónica da sua iconografia. Não sendo esta aquilo que podemos considerar como o alvo principal desta paródia, não deixa de reforçar a inversão da escala de valores proposta pelo regime de Salazar. O mito messiânico de D. Sebastião é, como vimos anteriormente (cf. p.70), parodiado através de uma equiparação da sua figura histórica a figuras ditatoriais: «Nessa altura chamava-se Francisco ou Vitorino; Adolfo, talvez Adolfo Hirto; ou Benito Marcolino, Zé Fulgêncio, Sebastião Desejado – não interessa» (Pires, 1972:11). Mas o mesmo acontece aos *Lusíadas*, obra emblemática da lusitanidade através da qual, no Estado Novo, se procurava projetar a transcendentalidade do destino mítico do povo português. O primeiro verso dessa obra, «As armas e os Barões assinalados» (Camões, 1970:1121) surge reescrito na obra de José Cardoso Pires em um «oh armas e varões endurecidos» (Pires, 1972: 39). Também a figura de D.

Dinis surge em tom de paródia quando se descreve a filiação dos «dê-erres»:

É frequente estabelecerem-se confusões sobre os dê-erres que naquela época habitavam o Reino da Comarca. Há quem os considere uma raça híbrida «apurada em movimentos migratórios entre a sebenta e o catecismo (frei Pantaleão das Bulas) e quem os reduza a uma variante dos descendentes bastardos do Rei El-Lavrador que povoou o século XII-ou-Mais com filhos de milhentas barrigas. Outros especialistas não estão com meias medidas: atribuem aos dê-erres características de sub-espécie, alargando a sua definição aos mexilhões do litoral e do interior que, no contacto com as leis e a administração, adquiriram vícios típicos e porte bem definido (Pires, 1972:39-40).

Como podemos observar, a utilização da figura régia não remete para as suas capacidades de governante mas para a sua capacidade de criar bastardos. A utilização da figura histórica permite desta forma uma desmistificação da revisão historiográfica do Estado Novo, bem como a degradação simbólica dos «dê-erres».

Em *Dinossauro Excelentíssimo*, verificamos ainda uma «déformation parodique de proverbes» que, como refere Gérard Genette, são «un type de plaisanterie aussi ancien et aussi populaire que le proverbe lui-même» (Genette, 1982:51). Com exceção de «Quando o mar bate na rocha quem se lixa é o mexilhão» (Pires, 1972:26; Moreira, 2003:237) e «Albarde-se o burro à vontade do dono» (Pires, 1972:49; Moreira, 2003:33) cujo enunciado respeita o conteúdo pedagógico original, os provérbios mencionados na obra sofrem uma reescrita paródica da qual apresentamos uma listagem onde confrontamos o enunciado original com a sua reescrita paródica:

- «Deitar pérolas a porcos» (Moreira, 2003:90); «deitar pérolas a analfabetos» (Pires, 1972:56).

- «Mais vale um pássaro na mão que dois a voar» (Moreira, 2003:147); «mais vale um rico na mão do que dois pobres a voar» (Pires, 1972:31).
- «Mulher honrada não tem ouvidos nem olhos» (Moreira, 2033:161); «cavalheiro instalado não tem ouvidos» (Pires, 1972:49).
- «Quem ama o feio, bonito lhe parece» (Moreira, 2003:241); «quem o feio ama ou muda de lentes ou então acha bonito» (Pires, 1972:63).
- «Para grandes males grandes remédios» (Moreira, 2003:218); «para grandes povos, grandes desastres» (Pires, 1972:79).
- «Vozes de burro não chegam aos céus» (Moreira, 2003:314); «vozes de mexilhão não chegavam ao céu (Pires, 1972:95-96).

Verificamos que a reescrita paródica dos provérbios, descritos como uma arma dos mexilhões, é utilizada pelo narrador para se referir tanto ao Dinossauro como aos Mexilhões. Podemos, por esta razão inferir uma codificação da narrativa. Ao auxiliar-se dos provérbios o narrador posiciona-se do lado dos Mexilhões. Do mesmo modo, a utilização do provérbio reafirma um discurso endereçado aos Mexilhões, isto é, ao Povo. Por sugerir o provérbio como um código, a sua utilização pressupõe a partilha de um conhecimento comum com o leitor. A reescrita paródica destes provérbios, por distorcer o sentido original, pressupõe ainda a capacidade do leitor em adaptar esse código ao contexto semântico.

Para além da reescrita paródica de provérbios encontramos ainda alguns casos em que, apesar do enunciado não remeter para um provérbio específico, a construção frásica se aproxima da formulação proverbial como se pode verificar nas seguintes locuções: «Não olhes o semelhante com desprezo porque pode ir ali uma sorte grande» (Pires, 1972:29), «Com palavras e moscas povoa-se o Reino» (Pires, 1972:47) «fingir de cego é virtude de quem vê demais» (Pires, 1972:50), «quem muito se olha cega e quem muito se ouve perde a voz» (Pires, 1972:71) e «surdo que muito canta convence-se que tem boa voz» (Pires, 1972:85).

O propósito paródico da utilização do provérbio, através da sua reescrita ou do seu enunciado original, é reforçado por este ser uma arma exclusiva dos mexilhões, logo, a voz do povo. A utilização do provérbio em *Dinossauro Excelentíssimo* apresenta-se como contendo um conhecimento universal, dada a menção de que um «estrangeiro, mesmo o mais turista dos estrangeiros, não podia deixar de concondar [sic] que havia muita verdade no provérbio» (Pires, 1972:26), servindo assim como uma forma de comunicação codificada, imune à perseguição das palavras efetuada pelo Dinossauro: «começaram a correr certos ditados de ocasião, só para governo dos mexilhões, naturalmente, e que não faziam o menor sentido a não ser para eles» (Pires, 1972:31).

2.2.2. O binómio Homem/Poder.

Nas obras do nosso *corpus* constatamos que o recurso à paródia e à ironia potenciam a dessacralização do poder. Se o regime totalitário procura projetar uma versão idealizada do seu líder, onde este é equiparado a uma figura divina e messiânica, verificamos que a paródia efetua o percurso inverso, revelando uma representação do *ditador* que o aproxima do homem comum.

Nas narrativas em análise o poder funciona como uma forma de degradação. A tirania da ditadura reflete-se não apenas naqueles sobre quem é exercida como naquele que a exerce, provocando uma degradação moral, mas também física. O poder assemelha-se, desta forma, a uma doença degenerativa que gradualmente transforma, física ou metaforicamente, o homem num monstro.

Projetado como uma forma de controlo, através da repetição do lema «Saber & Autoridade»/«Saber e Autoridade» (Pires, 1972:12, 39, 46, 55, 65 e 71) do Dinossauro, ou na equiparação do Patriarca a Deus (Ex 3,14) sob a fórmula «yo soy el que soy yo»/«yo soy yo» (García Márquez, 2014a:31, 147, 151 e 163), o poder revela-se como uma força

que, ao invés de ser consumido, consome o seu portador, pois, apesar de Dinossauro e Patriarca representarem um *ditador* em clara relação com personalidades históricas, a sua construção enquanto personagem é elaborada não a partir do poder que possuem mas da sua falibilidade. Ainda que as suas ambições sejam totalitárias, no sentido em que procuram controlar todos os aspectos da vida, Dinossauro e Patriarca são dominados e subjugados por forças exteriores que escapam ao seu controlo. O Dinossauro com a sua «ânsia de purificar as palavras» (Pires, 1972:9) acabará vencido pela fita de registo contínuo da «Câmara de Torturar Palavras» (Pires, 1972:36), «essa serpente» (Pires, 1972:75), «arrastando com ele metros e metros de palavra» (Pires, 1972:74). Quanto ao Patriarca chegará ao fim da sua vida vencido pela «ficción de ignominia de mandar sin poder, de ser exaltado sin gloria y de ser obedecido sin autoridad» (García Márquez, 2014a:297-298).

A condição de predestinados de Dinossauro e Patriarca pode também ser encarada como demonstrativa da sua falta de poder. Ao nível do indivíduo a predestinação é restritiva da liberdade se considerarmos que aquele que nasce com um destino traçado não será nunca capaz de realizar uma escolha ou efetuar uma acção que não se encontre já definida.

No entanto, ainda que em *Dinossauro Excelentíssimo* o *ditador* surja como uma «criatura marcada desde o berço [...] que iria subir miiiiitíssimo [sic] na asa da compostura» (Pires, 1972:12) e em quem os pais pressentem «um destino muito grande e secreto» (Pires, 1972:13), verifica-se uma relativização da predestinação perante a constatação de que as cartas do destino «mudam de trunfo conforme quem as sabe baralhar» (Pires, 1972:14).

Já em *El Otoño del Patriarca* o *ditador* procura controlar inclusive o momento da sua morte recorrendo, para o efeito, a «una vidente única que descifraba la muerte en las aguas inequívocas de los lebrillos» (García Márquez, 2014a: 107) e que prevê a sua morte «durante el sueño y sin dolor» (García Márquez, 2014a: 108):

[...] sabía que estaba condenado sin remedio a no morir de amor, lo sabía desde una tarde de los principios de su imperio en que recurrió a una pitonisa para que le leyera en las aguas de un lebrillo las claves del destino que no estaban escritas en la palma de su mano, ni en las barajas, ni en el asiento del café, ni en ningún otro medio de averiguación, sólo en aquel espejo de aguas premonitorias donde se vio a sí mismo muerto de muerte natural durante el sueño en la oficina contigua a la sala de audiencias, y se vio tirado bocabajo en el suelo como había dormido todas las noches de la vida desde su nacimiento, con el uniforme de lienzo sin insignias, las polainas, la espuela de oro, el brazo derecho doblado bajo la cabeza para que le sirviera de almohada, y a una edad indefinida entre los 107 y los 232 años (García Márquez, 2014a:97).

A procura de uma vidente capaz de identificar o momento da sua morte denota já uma alteração na sua perspectiva sobre o poder pois, ao alcançar o cargo presidencial, perante a desilusão da mãe assustada com «la cantidad de sábanas que habrá que lavar en esta casa» (García Márquez, 2014a:292), o Patriarca «se apoyó en la fuerza de su desilusión para tratar de consolarla con que duerma tranquila, madre, en este país no hay presidente que dure» (García Márquez, 2014a:292). Não se trata, portanto, do mesmo homem que foi colocado à frente do destino do seu país mas de um homem que se encontra já corrompido pelo poder.

Porém, chegada a sua última hora, o Patriarca não verá cumpridos os desígnios da vidente:

[...] pasó los tres cerrojos del dormitorio por la última vez [...] se tiró en el suelo pelado con el pantalón de manta cerril que usaba para estar en casa desde que puso término a las audiencias, con la camisa a rayas sin el cuello postizo y las pantuflas de inválido, se tiró bocabajo, con el brazo derecho doblado bajo la cabeza para que le sirviera de almohada, y se durmió [...] pero a las dos y diez despertó con la mente varada y con la ropa embebida en un sudor

pálido y tibio de visperas de ciclón, quién vive, preguntó estremecido por la certidumbre de que alguien lo había llamado en el sueño con un nombre que no era el suyo, Nicanor, y otra vez, Nicanor, alguien que tenía la virtud de meterse en su cuarto sin quitar las aldabas porque entraba y salía cuando quería atravesando las paredes, y entonces la vio, era la muerte mi general, la suya [...], y sólo cuando la vio de cuerpo entero comprendió que lo hubiera llamado Nicanor Nicanor que es el nombre con que la muerte nos conoce a todos los hombres en el instante de morir, pero él le dijo que no, muerte, que todavía no era su hora, que había de ser durante el sueño en la penumbra de la oficina como estaba anunciado desde siempre en las aguas premonitorias de los lebrillos, pero ella replicó que no, general, ha sido aquí, descalzo y con la ropa de menesteroso que llevaba puesta, aunque los que encontraron el cuerpo habían de decir que fue en el suelo de la oficina con el uniforme de lienzo sin insignias y la espuela de oro en el talón izquierdo para no contrariar los augurios de sus pitonisas, había sido cuando menos quiso, cuando al cabo de tantos y tantos años de ilusiones estériles había empezado a vislumbrar que no se vive, qué carajo, se sobrevive (García Márquez, 2014a: 296-297).

A morte, ao contrariar as expectativas do Patriarca em relação ao momento em que deveria suceder, assim como a queda resultante da tentativa gorada do Dinossauro em subjugar a linguagem, relativiza o poder do *ditador*. As narrativas do nosso *corpus* aniquilam desta forma a posição absolutista do *ditador* através da exposição da sua condição humana. Independentemente do grau do seu poder e do esforço para controlar todos os aspetos da vida o *ditador* será sempre subjogado por forças exteriores impossíveis de controlar.

A degradação que o poder exerce sobre o indivíduo é particularmente relevante na deformação física dos *ditadores* das obras em análise pois surge em relação direta com as suas ações. A surdez, comum a Dinossauro e Patriarca, destaca-se por sugerir a indisponibilidade do *ditador* em escutar outro discurso que não seja o

seu ainda que, em *Dinossauro Excelentíssimo*, a surdez coloque também o *ditador* num estado de fraqueza, ficando vulnerável ao discurso crítico de quem o rodeia: «Surdo, um magnífico como ele ficaria à mercê do nem-se-imagina, das armadilhas sobre armadilhas dos ambiciosos conselheiros» (Pires, 1972:69). Quanto ao processo de animalização ele surge como consequência das ações do *ditador* em causa. Em *Dinossauro Excelentíssimo* a transformação física do *ditador* deve-se à depuração da linguagem:

[...] Dobrado à secretária anos a fio, o Mestre criara bossas nas costas e como escrevia em largos comprimentos de onda para alô-mundos, murmurando as palavras, roendo-as ao correr da caneta, os lábios foram desaparecendo, sugados. A boca ficou em ferida, os dentes em escama – um bicho. «JESUS, COMO TU MUDASTE» diria a mãe se fosse viva.

Também a mão direita, essa que na estátua aparecia serena e purificada como a dos bispos, também a mão estava destruída, percebia-se agora. Tinha ganho uma data de calos, nós da caneta; os dedos afilaram-se em guerra 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 (Pires, 1972:63).

O seu dorso acabará por crescer progressivamente à medida que devora as palavras (Pires, 1972:68). A transformação física sugere também um estado regressivo em que, vítima do poder, o *ditador* abandona a condição humana: «Surge-nos assim o Mestre, a crescer e a libertar-se da forma humana [...] com o dorso eriçado e a temível majestade dos bichos da primeira criação» (Pires, 1972:64). Ernesto Volkening realiza uma leitura semelhante da animalização do Patriarca, destacando a sua condição regressiva:

[...] podríamos concluir que el decaimiento lento e inexorable del protagonista adquiere dimensiones de regresión monstruosa, de caída de su condición de hombre (hombre cruel y voraz, pero aun humano) a la del escuálido, luego del reino animal al reino vegetal y de allí al peldaño más bajo de la escalera, la materia inerte (Volkening, 2010:114).

Consideramos, contudo, que em *El Otoño del Patriarca* podemos destacar duas fases respeitantes à animalização. Uma primeira, em que a animalização cumpre essencialmente uma função metafórica e comparativa, onde o *ditador* é associado a vários animais segundo a característica que se procura destacar. São disso exemplos a referência aos seus «ojos de iguana» (García Márquez, 2014a: 175), ao «olfato exquisito de tigre cebado» (García Márquez, 2014a: 217), à «baba de buey» (García Márquez, 2014a: 186) e às suas «grandes patas de elefante» (García Márquez, 2014a: 15, 216, 230 e 259). Numa segunda fase, a degradação física surge como consequência da ação governativa do *ditador*, isto é, da venda do mar:

[...] tenía todo el cuerpo retoñado de líquenes minúsculos y animales parasitarios de fondo de mar, sobre todo en las axilas y en las ingles (García Márquez, 2014a:12).

[...] había abierto la camisa para mostrarme el cuerpo tenso y lúcido de ahogado de tierra firme en cuyos resquicios estaban proliferando parásitos de escollos de fondo de mar, tenía rémora de barco en la espalda, tenía pólipos y crustáceos microscópicos en las axilas, pero estaba convencido de que aquellos retoños de acantilados eran apenas los primeros síntomas del regreso espontáneo del mar que ustedes se llevaron, mi querido Johnson, porque los mares son como los gatos, dijo, vuelven siempre, convencido de que los bancos de percebes de sus ingles eran el anuncio secreto de un amanecer feliz (García Márquez, 2014a:284).

A relação direta entre as ações decorrentes do exercício do poder e a deformação física do *ditador* autoriza a leitura do poder enquanto força degradante do homem. Através da metáfora da animalização o *ditador* é retratado como uma criatura que perde a sua condição humana, que se desumaniza (H. Silva, 2013:102), transformando-se com o decorrer do tempo num ser monstruoso. Ainda que o homem em si não seja retratado como monstruoso, o poder surge como uma força capaz de o transformar num monstro.

Embora *Dinossauro Excelentíssimo* vise uma personalidade histórica precisa, enquanto *El Otoño del Patriarca* surge como uma síntese de vários *ditadores*, neste momento, podemos afirmar que as duas obras estabelecem uma relação direta com o discurso do poder e do poder totalitário. As duas obras do nosso *corpus* apresentam, ainda, características comuns ao conto popular e à subsequente tradição oral. Seja pela utilização de uma linguagem coloquial, ou pelo situar da narrativa num espaço e num tempo indeterminado, as duas obras aproximam-se de uma estrutura fabular. Destaca-se, neste aspeto, o papel subversivo do contador de histórias, pois, não só sugere uma fábula contrária à ficção proposta pelo poder totalitário, como utiliza referentes culturais que privilegiam quem partilhe dessa sabedoria popular. Igualmente importante se nos afigura a intenção paródica da referência intertextual, bem como, a degradação simbólica do seu referente. As duas obras coincidem numa paródia da revisão historiográfica e da efabulação mitológica do poder totalitário para, dessa forma, potenciar a dessacralização desse poder, aproximando o *ditador* do homem comum.

Capítulo III – Do Ditador “Excelentíssimo” ao “Patriarca”.

[...] só a reduplicação do sinal põe verdadeiramente fim ao que
designa.

Jean Baudrillard

Tendo em conta a tendência dos regimes totalitários em construir um personagem em redor do seu líder, pretendemos, neste capítulo, analisar de que forma o personagem do *ditador* é reconstruído nas obras do nosso *corpus*. Importa, então, verificar a oposição entre a ficção do poder totalitário e a elaboração ficcional desse poder nas obras em análise, de modo a refletir de que forma isso resulta numa descredibilização do *ditador*.

3.1. – A (re)construção do personagem do ditador.

O rebaixamento paródico verificado em *Dinossauro Excelentíssimo* e *El Otoño del Patriarca* permite-nos falar de uma reconstrução do personagem do *ditador*. Considerando que a propaganda dos regimes totalitários, pródiga na exaltação do seu líder como um predestinado, elabora também ela a construção de um personagem, na medida em que projeta uma entidade ficcionada que não corresponde ao seu referente real, devemos pensar nesta reconstrução como contendo um duplo sentido. Se por um lado reconstrói o personagem real do *ditador* na medida em que procura anular a projeção mitomaniaca e ridicularizar a efabulação mitológica do *ditador*, por outro, verifica-se uma reconstrução do *ditador* enquanto personagem literária. Não se trata já, como nalgumas obras da *novela del dictador* que antecedem as obras do nosso *corpus*, de uma mera transposição do combate político para a criação literária ou de uma ação panfletária crítica do poder totalitário mas sim da deslocação da figura do *ditador* para um plano carnavalesco, em certa medida similar à praça pública bakhtiniana, o

que permite a anulação da distância que formaliza qualquer relação de poder. Este rebaixamento da figura do *ditador* permite não apenas a anulação do mito totalitário como, também, a dessacralização do poder e a demonstração da falibilidade do mesmo, sobretudo tendo em conta que, nas narrativas em análise, o *ditador* nunca possui um domínio total sobre a sua vida ou sobre a dos que o rodeiam. Pelo contrário, é dominado, direta ou indiretamente, por aqueles que não possuem autoridade oficial. Desta forma, ainda que não possuindo autoridade oficial, os subalternos ou as vítimas do *ditador* detêm, efetivamente ou em potência, o verdadeiro poder. Encontramo-nos, portanto, diante de *ditadores* que não possuem um poder real: um Dinossauro dominado pelas palavras e pela linguagem que procura controlar e um Patriarca submisso e dominado por todos aqueles por quem sente alguma espécie de afetividade.

Devemos considerar a paródia, enquanto «transposition of carnival into the language of literature» (Bakhtin, 2011:122). Mediante esta perspetiva a paródia, assim como a ironia, que Lukács (s/d:106) acertadamente define como «um mundo sem Deus, a mais alta liberdade possível», possibilitam, juntamente com a oralidade, uma eficaz inversão de valores, bem como a anulação de hierarquias e a descredibilização do poder autoritário. Será essa a maior valência da essência carnavalesca, pois, nela nada nem ninguém se encontra a salvo. Segundo Bakhtin, o carnaval permite «o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus» (Bakhtin, 1987:8). O mesmo conceito se pode aplicar à oralidade, cuja informalidade coloca os intervenientes num mesmo plano, impossibilitando a demarcação de uma posição de poder. Bakhtin, ainda que não mencione especificamente o discurso oral na sua descrição das categorias carnavalescas (Bakhtin, 2011:122-123), indica um tipo de «free and familiar contact among people» característico do carnaval onde «behavior, gesture, and discourse of a person are freed from the authority of all hierarchical positions». De igual modo,

Bakhtin, menciona «formas especiais do vocabulário [...] que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação» (Bakhtin, 1987:9).

Paródia, ironia e oralidade surgem desta forma como mecanismos de dessacralização do poder que permitem o confronto entre duas ficções: à interpretação do mundo ministrada pelo regime totalitário opõe-se a elaboração ficcional desse poder veiculada nas obras em análise. A Literatura revela dessa forma a sua força visto que permite o confronto entre, por um lado, a projeção do poder real, que procura condicionar a liberdade e toldar as mentes para que aceitem a sua ficção como verdadeira e, por outro, a da criação literária que revela e denuncia a falácia do discurso totalitário enquanto proporciona o ato subversivo por excelência da Literatura que consiste na configuração hipotética de uma outra realidade a que dá voz.

3.1.1. Do arquétipo à patologia do ditador.

Enquanto personagem a figura do *ditador* deve provavelmente tanto à Literatura como à própria História. Desde os princípios da civilização as relações de poder, assim como as personalidades históricas que as personificaram, contribuíram para a construção de uma imagem típica do poder autocrático. Seja ele o *ditador* moderno do sistema totalitário, o absolutista, o déspota ou o populista, estas personalidades históricas, alvo privilegiado da atenção e do escrutínio dos historiadores, contribuíram para a criação de uma perspetiva sobre o poder autocrático. A forma como parecem, por vezes, inebriar as massas continua a surpreender-nos e, em pleno século XXI, parecem ainda longe de ter caído em descrédito. Pelo contrário, num aparente ciclo histórico, as crises económicas parecem favorecer o aparecimento de tão assustadoras e caricatas figuras.

Assim, apesar da tradição da *novela del dictador* contribuir para uma construção gradual, de acumulação imagética, do personagem do

ditador, devemos igualmente considerar que estas personalidades históricas com a mitomania e excentricidade que lhes é típica formam parte igualmente importante na construção do personagem.

De acordo com esta perspectiva, Ernesto Volkening (2010) sugere uma genealogia tripartida no Patriarca de García Márquez que abarca tanto o plano literário como o histórico:

En primer término, *El otoño del patriarca* no es biografía, semblanza de un personaje histórico, sino novela cuyo héroe es, por ende, personaje de novela. Como tal tiene su tradición, su *background*, hasta su árbol genealógico. Conviene hacer por este respeto una distinción igualmente nítida entre tres genealogías diferentes: el linaje histórico (hasta donde la historiografía nos permita trazarlo), el linaje literario *sensu lato*, y el que podríamos definir como el linaje gabrielino propiamente dicho, o sea la filiación que haya entre nuestro hombre y otros personajes de la obra narrativa de Gabriel García Márquez, el “aire de familia” característico de quienes en el sentido estrictamente literario de la palabra forman un grupo de parentesco (Volkening, 2010:133).

Ainda que Volkening considere que o Patriarca não é um personagem de índole biográfica, admite na sua conceção de linhagem histórica, como verificámos, abundantes semelhanças entre o personagem e diversas figuras históricas (Volkening, 2010:134-137). Quanto a *Dinossauro Excelentíssimo*, a colagem biográfica ao ditador português parece-nos evidente. No entanto, em ambos os casos, o personagem do *ditador* será, inevitavelmente, o resultado da soma de pelo menos dois dos fatores referidos por Volkening: o literário e o histórico. Da união destes fatores resultará uma construção arquetípica do personagem do *ditador* à qual surge agregada uma simbologia específica que pretende ilustrar a condição patológica do poder autocrático.

Referimo-nos a arquetipo não no sentido proposto por Carl Jung, quando denomina arquetipos «a los contenidos de lo inconsciente colectivo» (Jung, 1970:10), mas, sim, na asserção de Northrop Frye.

Este classifica o arquétipo como «a literary symbol, or cluster of symbols which are used recurrently throughout literature, and thereby become conventional» (Frye, 1963:120), ou seja, «a typical or recurring image» (Frye, 1973:99). Afastamo-nos da conceção jungiana de arquétipo já que nesta «el concepto “arquétipo” sólo indirectamente puede aplicarse a las representaciones colectivas, ya que en verdad designa contenidos psíquicos no sometidos aún a la elaboración consciente alguna» (Jung, 1973:11) e, no caso específico do personagem do *ditador*, devemos considerar o valor alegórico, isto é, a intenção consciente da simbologia utilizada.

Na *novela del dictador* existe um claro propósito de refletir a faceta patológica do poder totalitário e, como tal, a simbologia utilizada não é inata mas fruto de um labor consciente e refletivo sobre o poder. O facto de encontrarmos uma utilização recorrente de determinada simbologia nas obras do nosso *corpus* indica a construção de uma imagética precisa sobre o personagem do *ditador* que ilustra o seu lado patológico. Tal é verificável na presença de figuras monstruosas em *Dinossauro Excelentíssimo* e *El Otoño del Patriarca*, assim como a referência a elementos temporais que indiciam um fim de ciclo. Não se trata de uma coincidência mas sim de símbolos comunicativos, como refere Northrop Frye, no sentido em que «some symbols are images of things common to all men, and therefore have a communicable power which is potentially unlimited» (Frye, 1973:118). A soma destes elementos possibilita uma construção arquetípica do personagem do *ditador* que surge associada a um pólo de negatividade.

Em *Dinossauro Excelentíssimo*, onde a degradação do *ditador* o torna comparável a um dinossauro, assim como em *El Otoño del Patriarca*, onde o símbolo da pátria é um dragão (García Márquez, 2014a:10, 79, 108, 253, 273 e 287), verifica-se essa associação imagética entre o *ditador* e a figura monstruosa que o representa. A simbologia do dragão, que julgamos extensível ao dinossauro, é destacada por Northrop Frye ao considerar que esta criatura

«represents the paradoxical nature of evil as a moral fact and an eternal negation» (Frye, 1973:149).

A negatividade do personagem do *ditador* nas obras em análise é ainda reafirmada pelas referências temporais: o outono na obra de Gabriel García Márquez e o crepúsculo em *El Otoño del Patriarca* e *Dinossauro Excelentísimo*.

O outono, associado ao mito da queda (Frye, 1963:16), apresenta uma progressão ao longo da narrativa de Gabriel García Márquez que acompanha a perda de poder do *ditador* e que podemos dividir em três fases. Uma fase inicial, do «principio de su otoño» (García Márquez, 2014a:13), decorre quando «la nación estaba todavía bastante viva» (García Márquez, 2014a:13). Verificamos que a morte do seu duplo quase perfeito, Patricio Aragonés, um dos primeiros personagens a quem o *ditador* se submeterá, coincide com as «vésperas de su otoño» (García Márquez, 2014a:99).

Numa segunda fase, encontramos a plenitude do seu outono:

[...] cuando el poder no era todavía el légamo sin orillas de la plenitud del otoño sino un torrente de fiebre que veíamos brotar ante nuestros ojos de sus manantiales primarios, de modo que bastaba con que él señalara con el dedo a los árboles que debían crecer y a los hombres que debían prosperar, y había ordenado que quitaran la lluvia de donde estorbaba las cosechas y la pusieran en tierra de sequía, y así había sido (García Márquez, 2014a: 104).

Este momento, que antecede a plenitude do outono, parece-nos crucial por revelar a relação entre o avanço da estação e a sua perda de poder. Ainda que neste episódio o *ditador* possua a capacidade de exercer a sua autoridade sobre os homens e as coisas antevê-se já o momento da sua perda.

A plenitude do outono do Patriarca coincide com uma nova fase de submissão do *ditador*, desta vez à sua esposa, Leticia Nazareno:

[...] Leticia, por ti había desocupado los calabozos y autorizó de nuevo la repatriación de sus enemigos y promulgó un bando de pascua para que nadie fuera castigado por divergencias de opinión ni perseguido por asuntos del fuero interno, convencido de corazón en la plenitud de su otoño de que aun sus adversarios más encarnizados tenían derecho a compartir la placidez de que él gozaba en las noches absortas de enero con la única mujer que mereció la gloria de verlo sin camisa (García Márquez, 2014a:212-213).

A última fase, «las postrimerías de su otoño» (García Márquez, 2014a: 272), corresponde ao momento em que o *ditador* se revela despojado de autoridade. Inicia-se quando o embaixador Mac Queen adverte o Patriarca da fragilidade do seu regime que «no estaba sostenido por la esperanza ni por el conformismo, ni siquiera por el terror, sino por la pura inercia de una desilusión antigua e irreparable» (García Márquez, 2014a: 272) e termina com a consciencialização da sua impotência:

[...] había sabido desde sus orígenes que lo engañaban para complacerlo [...], pero aprendió a vivir con esas y con todas las miserias de la gloria a medida que descubría en el transcurso de sus años incontables que la mentira es más cómoda que la duda, más útil que el amor, más perdurable que la verdad, había llegado sin asombro a la ficción de ignominia de mandar sin poder, de ser exaltado sin gloria y de ser obedecido sin autoridad cuando se convenció en el reguero de hojas amarillas de su otoño que nunca había de ser el dueño de todo su poder, que estaba condenado a no conocer la vida sino por el revés [...] porque nosotros sabíamos quiénes éramos mientras él se quedó sin saberlo para siempre con el dulce silbido de su potra de muerto viejo tronchado de raíz por el trancazo de la muerte, volando entre el rumor oscuro de las últimas hojas heladas de su otoño hacia la patria de tinieblas de la verdad del olvido, agarrado de miedo a los trapos de hilachas podridas del balandrán de la muerte y ajeno a los clamores de las

muchedumbres frenéticas que se echaban a las calles cantando los himnos de júbilo de la noticia jubilosa de su muerte (García Márquez, 2014a: 297-299).

A simbologia da queda é perceptível na imagética das folhas. A transição de «un reguero de hojas amarillas» para as «hojas heladas» autoriza uma leitura da perda gradual de autoridade do *ditador* como correspondente do avançar do outono e o momento da sua morte como a chegada do inverno, ou seja, o momento de dissolução, espaço em branco ao qual se seguirá o renascer simbólico da primavera.

Também o crepúsculo, que Frye associa igualmente ao mito da queda (Frye, 1963:16), ocupa um lugar determinante em *El Otoño del Patriarca*, assim como em *Dinossauro Excelentísimo*. O crepúsculo antecede a treva noturna, pelo que os que nele se movem ressaltam como figuras tenebrosas.

Em *El Otoño del Patriarca*, o crepúsculo surge por norma associado ao *ditador* como um adjetivo qualificativo: «anciano crepuscular»; «el fragoroso uniforme de gala con los diez soles crepusculares de general del universo»; «seductor crepuscular» (García Márquez, 2014a: 22, 36 e 250). Já em *Dinossauro Excelentísimo* o crepúsculo marca o momento em que os conselheiros se reúnem diante da estátua. Na obra de José Cardoso Pires, surge ainda destacada a coloração das vestes dos dê-erres: o negro. Ainda que corresponda ao típico traje académico, o vestuário negro surge conotado com aqueles que estão a favor do *ditador*, o que nos permite dividir o mundo em duas forças distintas, representantes simbólicos do bem e do mal, sendo que os que se encontram a favor do *ditador* se distinguem pelo vestuário negro. O facto de os dê-erres obrigarem os mexilhões a «vestir de escuro» (Pires, 1972:28) reforça esta leitura em que a cor das vestes determina a sua opção política.

A solidão e a degradação física partilhada por Dinossauro e Patriarca refletem ainda uma condição patológica do poder autocrático. Se em *Dinossauro Excelentísimo* a solidão voluntária do *ditador* parece

ilustrar a reclusão de Salazar que, segundo Filipe Meneses, possuía «uma manifesta aversão a aparições públicas» (Meneses, 2010:197), em *El Otoño del Patriarca* esta surge como consequência da incapacidade do *ditador* para amar:

[...] se aprende demasiado tarde que hasta las vidas más dilatadas y útiles no alcanzan para nada más que para aprender a vivir, había conocido su incapacidad de amor en el enigma de la palma de sus manos mudas y en las cifras invisibles de las barajas y había tratado de compensar aquel destino infame con el culto abrasador del vicio solitario del poder, se había hecho víctima de su secta para inmolarse en las llamas de aquel holocausto infinito, se había cebado en la falacia y el crimen, había medrado en la impiedad y el oprobio y se había sobrepuesto a su avaricia febril y al miedo congénito sólo por conservar hasta el fin de los tiempos su bolita de vidrio en el puño sin saber que era un vicio sin término cuya saciedad generaba su propio apetito hasta el fin de todos los tiempos mi general (García Márquez, 2014a:297).

Este apetite voraz, não pelo poder mas pelas palavras, é também partilhado pelo Dinossauro que se fecha no seu gabinete para se atirar com «raiva dobrada às palavras» (Pires, 1972:59).

A solidão do *ditador* adquire um duplo significado se considerarmos que esta representa não apenas um isolamento social mas, também, um afastamento da condição humana. Em *Dinossauro Excelentíssimo* só após a deliberada reclusão do Dinossauro se verifica a degradação física que o torna comparável ao animal pré-histórico. Já em *El Otoño del Patriarca*, a transformação do *ditador* em «ahogado de tierra firme» (García Márquez, 2014a:284) coincide com a perceção do Patriarca de que é «mejor vivir con vacas que con hombres capaces de dejarlo morir a uno sin honor» (García Márquez, 2014a:289), ou seja, a consciencialização da sua solidão expressa na posterior confissão à mãe falecida: «nadie nos quiere» (García Márquez, 2014a: 295).

O isolamento social do *ditador* surge nas obras do nosso *corpus* como uma consequência do exercício do poder autocrático. A incapacidade de escutar o outro resulta num dos primeiros indícios de degradação física do *ditador*: a surdez, partilhada tanto pelo Dinossauro como pelo Patriarca. Esta relação entre o exercício do poder autocrático e a surdez é claramente perceptível em *Dinossauro Excelentíssimo*:

O mundo naquela época andava ingrato e duro de ouvido³⁰. O Douktor enviava aviso, está lá?, e o mundo fechava-se em copas, não tomava conhecimento. Enviava protesto, está lá?, e o mundo nem estremecia. Mundo, ai mundo.

Estranhamente, muito estranhamente, de maneira inquietante até, **também ele começava a notar uma certa dificuldade em se ouvir. Seria por falta de diálogo?** ³¹(Pires, 1972:68).

A surdez em *Dinossauro Excelentíssimo* é ainda extensível à estátua, «outro surdo» (Pires, 1972:69), e aos conselheiros pelo que deve ser associada ao exercício do poder sem diálogo. Devemos ainda sublinhar que a degradação física atinge também os conselheiros do *ditador* numa clara relação com o poder autocrático:

[...] Alguns, ao fim de tantos anos de molhar na esponja e desfolhar discursos, tinham ganho reumatismo no dedo. Outros caminhavam em arco por causa do peso das medalhas. **E todos, sem exceção, estavam completamente surdos (e esse era o preço, a cicatriz das batalhas travadas à volta daquela mesa sob o riBOMBAAAR dos discursos do Mestre no gabinete ao lado.)**³² (Pires, 1972:84).

³⁰ Negrito da nossa responsabilidade.

³¹ Negrito da nossa responsabilidade.

³² Negrito da nossa responsabilidade.

A sede de poder dos conselheiros é claramente perceptível no momento em que o Dinossauro se fecha na torre «a sete chaves» (Pires, 1972:46) e os conselheiros replicam o gesto de forma a manter uma hierarquia entre eles:

Parece que com o andar dos tempos os conselheiros arranjaram também as suas chaves para receber os cavalheiros abaixo deles. Estes fizeram o mesmo em relação aos mais abaixo que, por sua vez, inventaram logo outras chaves para os ainda mais abaixo, e nesta cegarrega – chave que abre a chave da chave – até os contínuos de repartição, eternamente a bocejar e a olhar as horas, tinham as suas chaves minúsculas que nem por isso deixavam de ser muito úteis (Pires, 1972:46).

Em *El Otoño del Patriarca* a surdez pode igualmente ser relacionada com a ausência de diálogo, ainda que a ligação não seja tão explícita como em *Dinossauro Excelentíssimo*. Esta relação pode ser depreendida através do embaixador Palmerston quando se refere ao Patriarca:

[...] me di cuenta de inmediato que **él estaba más sordo que un trompo**³³ no sólo porque le preguntaba de una cosa y me contestaba sobre otra sino también porque se dolía de que los pájaros no cantaran cuando en realidad costaba trabajo respirar con aquel alboroto de pájaros que era como atravesar un monte al amanecer (García Márquez, 2014a:100).

Ainda que a ligação entre o isolamento do Patriarca e a sua degradação física se encontre posteriormente reforçada pela asserção de que o *ditador* «estaba solo en el mundo, sordo como un espejo, arrastrando sus densas patas decrepitas por oficinas sombrías» (García

³³ Negrito da nossa responsabilidade.

Márquez, 2014a:145), encontramos nas páginas finais desta obra a interrogação sobre a veracidade da sua surdez:

[...] cuando el ministro de la salud le arrancaba con unas pinzas las garrapatas de buey que le encontraba en el cuerpo y él insistía en que no eran garrapatas, doctor, es el mar que vuelve, decía, tan seguro de su criterio que **el ministro de la salud había pensado muchas veces que él no era tan sordo como hacía creer en público**³⁴ ni tan despalmado como aparentaba en las audiencias incómodas (García Márquez, 2014a: 285).

Porém, a solidão do Patriarca surge reforçada pelas constantes tentativas de criar um laço afetivo, seja de amizade, como é o caso de Patricio Aragonés, Saturno Santos, Rodrigo de Aguilar e José Ignacio Sáenz de la Barra, ou amorosa, no caso de Leticia Nazareno e Manuela Sánchez. Não deixa de ser significativo que cada tentativa de criar um laço afetivo resulte numa diminuição do poder do Patriarca, o que reforça a estreita ligação entre o poder absoluto e a solidão. A condição de solitário do *ditador* torna-se mais relevante em *El Otoño del Patriarca* visto que, ao contrário de *Dinossauro Excelentísimo*, ela não é voluntária e a sua demarcação enquanto «el hombre más solitario de la tierra» (García Márquez, 2014a:35) ou «su larguísima vida de déspota solitario» (García Márquez, 2014a:10) destacam o aspeto involuntário dessa condição mas, também, o preço a pagar pelo *ditador*. De igual modo, a percepção da sua solidão por parte do Patriarca coincide com a quebra de um laço afetivo, porventura dos mais relevantes. Com a morte de Patricio Aragonés, o seu duplo, o *ditador* enfrenta uma dupla perda, isto é, não apenas a perda de um laço afetivo que lhe permitia alhear-se da sua solidão mas também o início da perda da sua identidade:

³⁴ Negrito da nossa responsabilidade.

[...] trató de sostenerlo en la silla cuando vio que empezaba a torcerse y se agarraba las tripas con las manos y sollozaba con lágrimas de dolor y vergüenza que qué pena mi general pero me estoy cagando, y él creyó que lo decía en sentido figurado queriéndole decir que se estaba muriendo de miedo, pero Patricio Aragonés le contestó que no, quiero decir cagándome cagándome mi general, y él alcanzó a suplicarle que te aguantes Patricio Aragonés, aguántate, los generales de la patria tenemos que morir como los hombres aunque nos cueste la vida, pero lo dijo demasiado tarde porque Patricio Aragonés se fue de bruces y le cayó encima pataleando de miedo y ensopado de mierda y de lágrimas. En la oficina contigua a la sala de audiencias tuvo que restregar el cuerpo con estropajo y jabón para quitarle el mal olor de la muerte, lo vistió con la ropa que él llevaba puesta, le puso el braguero de lona, las polainas, la espuela de oro en el talón izquierdo, **sintiendo a medida que lo hacía que se iba convirtiendo en el hombre más solitario de la tierra**³⁵ (García Márquez, 2014a: 34-35).

Um outro factor que revela a solidão de Dinossauro e de Patriarca consiste no engano de que ambos são alvo com os instrumentos da sua própria propaganda. Ao serem manipulados pelos meios de informação os dois *ditadores* são afastados da realidade, representando esse momento um total isolamento da vida. Em *Dinossauro Excelentíssimo*, o engano leva à criação de um verdadeiro Reino do «faz de conta» (Pires, 1972:82), onde a televisão repete «em canal particular documentários de já lá vai o tempo» (Pires, 1972:89). Este episódio pode ser facilmente relacionado com a biografia de Salazar que nos últimos anos da sua vida se viu alvo do mesmo engano. Substituído no governo por Marcelo Caetano, as notícias que chegam a Salazar são censuradas de modo a que este não se aperceba que não detém já o poder (Meneses, 2010:627-

³⁵ Negrito da nossa responsabilidade.

638). Em *El Otoño del Patriarca*, o engano é primeiramente propiciado pelo Patriarca:

[...] no tenía más oficio que esperar a que fueran las cuatro para escuchar la novela de amores estériles de la emisora local, lo escuchaba en la hamaca con el vaso de jugo de frutas intacto en la mano, se quedaba flotando en el vacío del suspenso con los ojos húmedos de lágrimas por la ansiedad de saber si aquella niña tan joven se iba a morir y Sáenz de la Barra averiguaba que sí General, la niña se muere, pues que no se muera, carajo, ordenó él, que siga viva hasta el final y se case y tenga hijos y se vuelva vieja como toda la gente, y **Sáenz de la Barra hacía modificar el libreto para complacerlo con la ilusión de que mandaba**³⁶, así que nadie volvió a morir por orden suya, se casaban novios que no se amaban, se resucitaban personajes enterrados en episodios anteriores y se sacrificaba a los villanos antes de tiempo para complacer a mi general (García Márquez, 2014a:238).

O aparente controlo do Patriarca sobre os meios de informação acaba, no entanto, por revelar uma crescente ausência de poder e um isolamento total da realidade:

[...] flotaba en la reverberación del calor de las dos picoteando el sueño de la siesta para no perder el hilo de la película de la televisión en que todo ocurría por orden suya al revés de la vida, pues el benemérito que todo lo sabía no supo nunca que desde los tiempos de José Ignacio Sáenz de la Barra le habíamos instalado primero un transmisor individual para las novelas habladas de la radiola y después un circuito cerrado de televisión para que sólo él viera las películas arregladas a su gusto en las cuales no se morían sino los villanos, prevalecía el amor contra la muerte, la vida era un soplo, lo hacíamos feliz con el engaño (García Márquez, 2014a: 248).

³⁶ Negrito da nossa responsabilidade.

O isolamento conferido ao *ditador* permite ver o poder como uma força alienante e degradante que gradualmente consome quem o personifica. A sua solidão representa também um afastamento da condição humana e sublinha a vontade desmedida de poder como uma força negativa que destrói o *ditador* e o homem. Desta forma, encontramos na solidão e na degradação física do *ditador* uma imagética comum nas obras do nosso *corpus* que visam relativizar e descredibilizar o poder.

3.1.2. Deuses e ditadores: efabulação mitológica do Poder.

A simbologia comum a *Dinossauro Excelentíssimo* e *El Otoño del Patriarca* destaca ainda um aspeto relevante do poder totalitário: a efabulação mitológica. A equiparação do *ditador* a Deus, presente nas duas obras, ilustra a tendência do poder totalitário para criar uma ficção que justifique e legitime a sua atuação mas, por efetuar a sua paródia, representa, de igual modo, uma forma de dessacralizar o poder.

Em *Dinossauro Excelentíssimo*, a paródia da efabulação mitológica efetua-se em primeira instância, como refere Fernández García, «mediante el paralelismo entre momentos de la infancia del joven dictador y la del propio Jesús» (Fernández García, 2000:132). «O Homem Que Veio do Nada» (Pires, 1972:11), conforme o título da Parte Primeira de *Dinossauro Excelentíssimo*, sugere um mito criacionista posteriormente reforçado pela asserção de que o Dinossauro «teria vindo ao mundo iluminado por Deus» (Pires, 1972:11), mas igualmente importante se nos afigura o revisionismo histórico que na obra de José Cardoso Pires desempenha um papel fundamental na elaboração da personagem messiânica do *ditador*. Ainda que a elaboração biográfica do Dinossauro se realize, como acima verificámos, através de uma revisão paródica do texto bíblico, da assunção do próprio *ditador* como um predestinado, «criatura marcada desde o berço» (Pires, 1972:12),

cabe aos cronistas uma importante parte na sua efabulação mitológica. O registo desse revisionismo histórico acompanha a formulação do percurso do *ditador*. Será segundo os «compêndios das escolas» que o Dinossauro «teria vindo ao mundo iluminado por Deus» (Pires, 1972:12) e o mistério da sua infância deve-se à incerteza dos cronistas que «tropeçam no aparo e saltam uns anos» (Pires, 1972:12). Os mesmos cronistas lhe atribuem o prodígio de em criança ter «a marca inconfundível dos chefes» (Pires, 1972:12) e reescrevem a ida do Dinossauro de camioneta para a Cidade dos Doutores de modo a corresponder a um destino messiânico: «(Seria realmente de burro que os historiadores descreveriam mais tarde a viagem para o templo dos doutores. O pequeno e a mãe em cima da albarda; o pai ao lado, abrindo caminho com um ramo de esteva em flor)» (Pires, 1972:20). A reformulação da História constitui assim uma parte importante na narrativa de José Cardoso Pires pois, através dela, se permite relativizar a veracidade da ficção produzida pelo Estado Novo.

A deificação do Dinossauro é também digna de reparo:

Visitava, praticamente não tinha – dispensava. Falar, falava ele, mas para o gravador – compondo discursos à boca da teia, na madre das palavras portanto.

Ditava-os, envolvido em descargas eléctricas e vibrações, e as ideias saíam-lhe em circuito fechado e em frases de alta intenção. Escutava-os depois – melhor: escutava-Se³⁷ e, como se diz, com ouvido diurno e nocturno, com o ar de mestre que segue a lição do discípulo querido. E o Mestre estava no Discípulo e o Discípulo continha o Mestre e eram uma única pessoa representada pela palavra *sicut erat in principio*, etecétera e tal (Pires, 1972: 48).

O integrar da oração latina «*sicut erat in principio*» que nos remete para a doxologia do *Gloria Patri*, assim como o destaque conferido pela

³⁷ Maiúscula da responsabilidade do autor.

utilização da maiúscula no pronome pessoal reflexo «-Se», ilustram a identificação do *ditador* com uma figura divina. Podemos ainda relacionar a referência ao Mestre contendo o Discípulo e o Discípulo contendo o Mestre com o texto bíblico (Lc 6, 37-42), estabelecendo assim um contraponto entre a noção de que apenas Deus pode julgar e a atitude persecutória do Dinossauro.

Este excerto da obra de José Cardoso Pires parece-nos relevante sobretudo por demonstrar que não existe apenas uma identificação da infância do Dinossauro com a de Jesus Cristo, reforçada por conselheiros e historiadores, mas, de igual modo, verificamos a identificação do *ditador* com uma figura divina, ideia igualmente fortalecida pela vontade do jovem Dinossauro em ir de burro, em vez de camioneta, para a Cidade dos Doutores.

Em *El Otoño del Patriarca* o revisionismo histórico ocupa um lugar igualmente de destaque na elaboração do personagem do *ditador* como uma figura divina. São «los textos escolares» que atribuem à mãe do *ditador* «el prodigio de haberlo concebido sin concurso de varón y de haber recibido en un sueño las claves herméticas de su destino mesiánico» (García Márquez, 2014a:57), contribuindo desta forma para a construção do Patriarca como uma figura messiânica. A aproximação ao texto bíblico (Lc 1, 26-38) procura consolidar o *ditador* como um predestinado, o que surge reforçado pelos «políticos de letras y aduladores impávidos que lo proclamaban corregidor de los terremotos, los eclipses, los años bisiestos y otros errores de Dios» (García Márquez, 2014a: 15). O contributo do revisionismo histórico para a criação de um mito em torno do Patriarca torna-se evidente quando a população ao entrar na casa presidencial encontra as vestes do *ditador*:

[...] Al contrario de la ropa, las descripciones de sus historiadores le quedaban grandes, pues los textos oficiales de los parvularios lo referían como un patriarca de tamaño descomunal que nunca salía de su casa porque no cabía por las puertas, que amaba a los niños y a las golondrinas, que conocía el lenguaje de algunos

animales, que tenía la virtud de anticiparse a los designios de la naturaleza, que adivinaba el pensamiento con sólo mirar a los ojos y conocía el secreto de una sal de virtud para sanar las lacras de los leprosos y hacer caminar a los paralíticos. Aunque todo rastro de su origen habían desaparecido de los textos, se pensaba que era un hombre de los páramos por su apetito desmesurado de poder [...] (García Márquez, 2014a:56).

O nível de efabulação mitológica do Patriarca é, no entanto, mais complexo do que o de *Dinossauro Excelentíssimo*. Verificamos que apesar de haver momentos em que o Patriarca se equipara a Deus e a Jesus Cristo, outros há em que se coloca numa posição de superioridade. No entanto, encontramos ainda momentos em que Deus surge como uma força que lhe é muito superior, revelando dessa forma a fragilidade do *ditador*. Estes momentos de um sentimento de inferioridade para com Deus são bastante notórios quando o Patriarca encomenda a proteção ou a condenação das almas daqueles que lhe são próximos:

[...] al general poeta Lautaro Muñoz, un déspota ilustrado a quien Dios tenga en su santa gloria con sus misales de Suetonio en latín y sus cuarenta y dos caballos de sangre azul (García Márquez, 2014a:63).

[...] su madre Bendición Alvarado a quien Dios tenga en su santo reino (García Márquez, 2014a:196).

[...] el general Rodrigo de Aguilar a quien Dios tenga en su santa diestra (García Márquez, 2014a:232).

[...] José Ignacio Sáenz de la Barra a quien Dios tenga cocinándose a fuego vivo en las pailas de sus profundos infiernos (García Márquez, 2014a:247).

[...] el general Lautaro Muñoz a quien Dios tenga en su santo reino (García Márquez, 2014a:279).

[...] del insigne poeta Rubén Darío a quien Dios tenga en la silla más alta de su santo reino (García Márquez, 2014a:294).

A superioridade de Deus é reconhecível nestes momentos através do pedido de proteção ou de condenação exercido pelo Patriarca, pelo que devemos considerar que este vislumbra Deus como uma entidade capaz de exercer justiça sobre as almas. Logo, nestes momentos Deus significa para o Patriarca uma entidade protetora e essa atitude apenas é possível através do reconhecimento da sua superioridade. A mesma situação ocorre quando o Patriarca «se fue a suplicar por el amor de Dios el amor de Manuela Sánchez» (García Márquez, 2014a:83), mas será perante a passagem do furacão que se revela a impotência do *ditador* perante tal fenómeno:

[...] En la rebalsa de placidez que sucedió al huracán se encontró solo con sus ayudantes más próximos navegando en una barcaza de remos en la sopa de destrozos de la sala de audiencias, salieron por la puerta de la cochera remando sin tropiezos por entre los cabos de las palmeras y los faroles arrasados de la Plaza de Armas, entraron en la laguna muerta de la catedral y él volvió a padecer por un instante el destello clarividente de que no había sido nunca ni sería nunca el dueño de todo su poder [...] qué bárbaros que son los métodos de Dios comparados con los nuestros, pensaba complacido, contemplando la ciénaga turbia donde había estado la ciudad y en cuya superficie sin límites flotaba todo un mundo de gallinas ahogadas y no sobresalían sino las torres de la catedral, el foco del faro, las terrazas de sol de las mansiones de cal y canto del barrio de los virreyes, las islas dispersas de las colinas del antiguo puerto negrero donde estaban acampados los naufragos del huracán, los últimos sobrevivientes incrédulos que contemplamos el paso silencioso de la barcaza pintada con los colores de la bandera por entre los sargazos de los

cuerpos inertes de las gallinas, vimos los ojos tristes, los labios mustios, la mano pensativa que hacía señales de cruces de bendición para que cesaran las lluvias y brillara el sol, y devolvió la vida a las gallinas ahogadas y ordenó que bajaran las aguas y las aguas bajaron (García Márquez, 2014a:115-116).

Neste episódio é perceptível a impotência do Patriarca perante os desígnios divinos aqui simbolizados pelo furacão. Assim, de um primeiro momento de horror perante os métodos de Deus, transitamos para a substituição de Deus pelo Patriarca quando este devolve a vida às galinhas e faz baixar as águas mediante uma ordem sua.

A identificação com Deus é realçada ainda pelo seu grito de ordem: «orden de Dios» (García Márquez, 2014a:80 e 276). A deificação surge assim como uma derivação do poder absoluto e da tendência paternalista do *ditador*. A cadeira do poder absoluto é a cadeira de Deus e é mediante essa identificação que o *ditador* castiga os agentes da sublevação organizada por Rodrigo Aguilar «para que nadie se quedara sin saber cómo terminan los que escupen a Dios» (García Márquez, 2014a:131), revoltado com os que «querían el sitio de elegido de Dios que él se había reservado, querían ser yo, malparidos» (García Márquez, 2014a:138). À semelhança do castigo de Adão e Eva pela sua desobediência a Deus, o Patriarca aplicará o castigo aos que o desobedeceram, permitindo-nos estabelecer uma equivalência entre a queda do Paraíso e a queda da hierarquia do poder por parte dos golpistas: «yo que los parí a todos, carajo, me los saqué de las costillas» (García Márquez, 2014a:129).

A visão de Deus como um ser inferior dá-se na fase final da longa vida do Patriarca, asserção que é explícita quando este ordena «que nadie entre en esta casa, pase lo que pase [...] ni Dios si viene» (García Márquez, 2014a: 291). Um outro momento que ilustra a efabulação mitológica do Patriarca ocorre quando a sua mulher Leticia Nazareno e o seu filho são devorados pelos cães perante o espanto das «verduleras

totémicas que rezaban Dios mío, esto no sería posible si el general no lo quisiera, o por lo menos si no lo supiera» (García Márquez, 2014a:221).

Um outro aspeto que podemos considerar como pertencendo à efabulação mitológica reside na idade avançada de Patriarca e Dinossauro. Ainda que este aspeto illustre a longevidade dos dois *ditadores* no poder podemos, como menciona Ernesto Volkening, considerar que «la fabulosa longevidad del autócrata lleva impresa la huella del mito de los patriarcas que nos relata el Capítulo v del Libro Primero de Moisés» (Volkening, 2010:149).

Ainda que em *Dinossauro Excelentíssimo* não encontremos a menção precisa da idade do *ditador*, depreendemos a sua velhice através da comparação com o animal pré-histórico – momento que corresponde a uma libertação da «forma humana» (Pires, 1972:64) – e na sua morte, quando o Dinossauro morre «fulminado por uma síncope de amnésia» (Pires, 1972:93), ainda que não devamos descurar a relação direta que existe na obra entre o personagem do Dinossauro e António Oliveira Salazar. Já em *El Otoño del Patriarca* encontramos a declaração clara da impressionante longevidade do *ditador*: «más viejo que todos los hombres y todos los animales viejos de la tierra y del agua» (García Márquez, 2014a:10) o Patriarca encontrará a morte «a una edad indefinida entre los 107 y los 232 años» (García Márquez, 2014a:97), cumprindo assim os desígnios da vidente quando prevê que a sua morte «no había de ser antes de que cumplas mi edad, que eran los 107 años, pero tampoco después de 125 años más» (García Márquez, 2014a:108). Se esta longevidade nos permite, na linha definida por Volkening, pensar uma ligação entre o *ditador* e os patriarcas bíblicos parece-nos, ainda assim, que a idade avançada de Dinossauro e Patriarca ilustra sobretudo a durabilidade de vários regimes totalitários. No entanto, a projeção paternalista é uma característica importante para os regimes totalitários, que dessa forma projetam o seu líder como um ente superior às massas que se predispõe a guiar, pelo que a ligação de Volkening com os patriarcas bíblicos não deve ser totalmente excluída.

Também o aparente ressuscitar de Dinossauro e Patriarca pode ser encarado como parte da efabulação mitológica do *ditador*. Embora em *Dinossauro Excelentíssimo*, verifiquemos que o *ditador* «ainda assoprava uns restos de vida» (Pires, 1972:77) quando é retirado debaixo da estátua, a utilização do termo «RESSUSCITOU!» (Pires, 1972:80) facilita a identificação do personagem com Jesus Cristo. Mesmo que o episódio surja como uma paródia ao estado comatoso e à subsequente recuperação de António de Oliveira Salazar, devemos sublinhar que o termo “ressuscitou” é, na obra de José Cardoso Pires, utilizado pelos «frades na capela do Forte» (Pires, 1972:80) e pelo «Supra-Sumo Sacerdote» (Pires, 1972:81), pelo que podemos inferir neste episódio mais um momento de revisionismo histórico e efabulação mitológica por parte dos que o rodeiam. São os seus aduladores que potenciam a comparação entre o Dinossauro e Jesus Cristo num momento em que o *ditador* está incapacitado de estabelecer essa efabulação.

Em *El Otoño del Patriarca*, o aparente ressuscitar, ao contrário de *Dinossauro Excelentíssimo*, obedece a um plano premeditado pelo *ditador* que simula o seu funeral com o corpo do seu duplo Patricio Aragonés de modo a castigar os que celebrem a sua morte. A identificação com Cristo surge num momento posterior quando o Patriarca é instado a nomear um sucessor:

[...] **nos dijo ahogándose de risa que por tres días que iba a estar muerto no valía la pena llevarlo hasta Jerusalén para enterrarlo en el Santo Sepulcro**³⁸, y poniéndole término a todo desacuerdo con el argumento final de que no importaba que una cosa de entonces no fuera verdad, qué carajo, ya lo será con el tiempo. Tuvo razón, pues en nuestra época no había nadie que pusiera en duda la legitimidad de su historia, ni nadie que hubiera podido demostrarla ni desmentirla si ni siquiera éramos capaces de establecer la identidad de su cuerpo, no había otra patria que la

³⁸ Negrito da nossa responsabilidade.

hecha por él a su imagen y semejanza con el espacio cambiado y el tiempo corregido por los designios de su voluntad absoluta, reconstituída por él desde los orígenes más inciertos de su memoria [...] (García Márquez, 2014a:189).

Este reordenamento ficcional da realidade executado pelo Patriarca configura o processo de efabulação mitológica do poder totalitário: «no había otra patria que la hecha por él a su imagen y semejanza» (García Márquez, 2014a:189). Aí reside o propósito da efabulação mitológica do poder totalitário: construir uma ficção em redor do *ditador*, reordenando a História, para dessa forma criar a ilusão de que o seu advento é o cumprir de um destino messiânico.

A exposição paródica da efabulação mitológica do poder totalitário, visível em *El Otoño del Patriarca* e em *Dinossauro Excelentíssimo*, permite no entanto a desmistificação da mesma. Ao tornar risível a equiparação do *ditador* a Deus, relativiza-se o poder totalitário e a ficção por ele produzida. A morte funcionará nas duas obras do nosso *corpus* como o culminar dessa impotência, relegando o *ditador* para um plano comum, o do homem mortal, que impossibilita a sua deificação.

3.2. – O Duplo e a ambiguidade do poder.

A presença de um duplo do *ditador* nas obras do nosso *corpus* surge, em nosso entender, como uma peça importante na descredibilização do poder totalitário. Quando o poder totalitário elabora uma ficção em torno do seu líder, de modo a propagar a sua imagem como a de um predestinado ou um ser escolhido para cumprir um destino messiânico, pretende, essencialmente, garantir a sua legitimidade. Essa legitimidade depende, sobretudo, da sua suposta unicidade e da univocidade do seu discurso. Mediante esta premissa devemos considerar que a inclusão dum duplo do *ditador* impossibilita

esse tipo de efabulação mitológica já que a duplicação da identidade implica a perda dessa unicidade.

Este tipo de relação é evidente em *Dinossauro Excelentíssimo* quando a Estátua, «o irmão-irmão, o gêmeo» (Pires, 1972:37), desaba sobre o Dinossauro. Verifica-se nesse momento o equivalente a uma troca de identidades que desapossa o *ditador* da sua autoridade:

Tiraram-no verde. Verde copiado do verde da estátua, imperador debaixo de imperador³⁹; ambos inteiriçados, pesadíssimos. Dinossauro Um ainda assoprava uns restos de vida, poucos – mas era um caso perdido, declararam os médicos que, pelo sim e pelo não, iam tentar os possíveis (Pires, 1972:77).

A sinalização do *ditador* como «Dinossauro Um» indica, desde logo, a existência de um processo de sucessão personificado pela Estátua que representa o Dinossauro Dois. Ainda que a narrativa não seja explícita quanto à identidade do novo imperador que substitui o Dinossauro verificamos que os conselheiros se reúnem em «assembleia sob o comando do imperador de bronze» (Pires, 1972:87), pelo que nos é permitido considerar a suplantação do *ditador* pela Estátua. O facto de a ruína do Dinossauro se dever à Estátua, que desaba sobre ele tornando-o «verde, esmagado pelo irmão verde» (Pires, 1972:75), sugere que o duplo representa uma força destrutiva, capaz de retirar o poder ao *ditador*. Esta perda de autoridade pela existência de um duplo surge destacada em *Dinossauro Excelentíssimo*:

[...] **A ESTÁTUA QUE FALA⁴⁰**

Vestidos de luto e todos de óculos inteligentes, os cortesãos esperavam diante da estátua, de chapéu na mão. Aquele Imperador de bronze recordava-lhes o jovem doutor camponês,

³⁹ Negrito da nossa responsabilidade.

⁴⁰ Negrito da responsabilidade do autor.

Modéstia e Autoridade, que viera do nada para assombrar os mestres. Olhava para longe, erecto como um promontório.

Alguns visitantes tocavam-lhe em profundo recolhimento, e compreende-se: tinham à frente deles o Chefe! na expressão mais pesada e solene; o irmão-irmão, o gémeo; o que ficaria para os séculos como um vasto eco de panteão à meia luz. Isto, admitindo que alguma vez um Imperador e Mestre poderia ter irmão ou figura que lhe assemelhasse,

QUE HERESIA! [...] (Pires,1972:38).

O destaque dado à palavra “*heresia*” reforça a ideia que a existência de um duplo mina a autoridade do *ditador*, pois impossibilita a sua efabulação.

Por sua vez, em *El Otoño del Patriarca*, encontramos um primeiro momento em que o duplo auxilia o *ditador* na criação de um mito, o da onnipresença:

[...] pues siempre parecía que se desdoblaba, que lo vieron jugando dominó a las siete de la noche y al mismo tiempo lo habían visto prendiendo fuego a las bostas de vaca para ahuyentar los mosquitos en la sala de audiencias [...]. Aquel estar simultáneo en todas partes durante los años pedregosos que precedieron a su primera muerte, aquel subir mientras bajaba, aquel extasiarse en el mar mientras agonizaba de malos amores no eran un privilegio de su naturaleza, como lo proclamaban sus aduladores, ni una alucinación multitudinaria, como decían sus críticos, sino que era la suerte de contar con los servicios íntegros y la lealtad de perro de Patricio Aragonés, su doble perfecto [...] (García Márquez, 2014a:15-17).

Porém, este auxílio ocorre após Patricio Aragonés percorrer os «pueblos de indios» numa «falsa carroza presidencial» (García Márquez, 2014a:17), ou seja, após uma primeira suplantação simbólica do *ditador* pelo seu duplo. Deparamo-nos neste caso com uma troca de identidades mais complexa que a da obra de José Cardoso Pires, já que

o duplo do *ditador* é descoberto ao fazer-se passar pelo Patriarca, «cobrando en moneda dura el favor de la salud» (García Márquez, 2014a:17), pelo que este, receando o seu duplo, ordena «que lo llevaran en secreto a la casa presidencial con la cabeza metida en un talego de fique» (García Márquez, 2014a:17). No primeiro encontro entre o Patriarca e Patricio Aragonés verifica-se uma imediata perda de poder do *ditador*, sublinhada pela «humillación de verse a sí mismo en semejante estado de igualdad» (García Márquez, 2014a:17), assim como pelo receio do Patriarca «de que las cifras de su propio destino estuvieran escritas en la mano de impostor» (García Márquez, 2014a:17).

À suplantação efetuada por Patricio Aragonés segue-se um processo semelhante a uma simbiose, fortificada pelas semelhanças entre o Patriarca e o seu duplo: «si este hombre soy yo, dijo, porque era en realidad como si lo fuera, salvo por la autoridad de la voz, que el otro no logró imitar nunca, y por la nitidez de las líneas de la mano en donde el arco de la vida se prolongaba sin tropiezo en torno a la base del pulgar» (García Márquez, 2014a:17). A identificação do Patriarca com o seu duplo chega ao ponto de o autorizar a usar as suas concubinas «como si fuera él mismo» (García Márquez, 2014a:19), momento a partir do qual se deixa de saber a quem pertencem os filhos engendrados «pues también los hijos de Patricio Aragonés como los suyos nacían sietemesinos» (García Márquez, 2014a:20). A proximidade entre ambos é comprovada pelo carinho com que o Patriarca trata o seu duplo, parecendo reconhecer nele uma extensão de si próprio:

[...] se había aferrado a Patricio Aragonés como si fuera él mismo desde que padeció el presagio de la gallera, le daba de comer de su propia comida, le daba de beber de su propia miel de abejas con la misma cuchara para morirse al menos con el consuelo de que ambos se murieran juntos si las cosas estaban envenenadas [...] (García Márquez, 2014a:27).

A coexistência, aparentemente pacífica do Patriarca e de Patricio Aragonés, que «pasaban tardes enteras contemplando la lluvia, contando golondrinas como dos amantes vetustos» (García Márquez, 2014a:27-28), revela no entanto o efeito nefasto da existência de um duplo: «su lucha feroz por existir dos veces alimentaba la sospecha contraria de que existía cada vez menos» (García Márquez, 2014a:28). Nesta fase de identificação entre o Patriarca e o seu duplo ocorrerá uma nova suplantação simbólica do *ditador* visto que Patricio Aragonés se converte «en el hombre esencial del poder, el más amado y quizá también el más temido» (García Márquez, 2014a:20). Existe, contudo, um factor que podemos designar como uma apropriação de Patricio Aragonés pelo Patriarca e que reside na sua paixão por Manuela Sánchez, a «reina de la belleza de los pobres» (García Márquez, 2014a:75), já que o seu duplo se perde igualmente de amores por «una reina de carnaval» (García Márquez, 2014a:19). Devemos ressaltar que apesar desta apropriação ocorrer após a morte de Patricio Aragonés, e de na narrativa não encontrarmos sinais inequívocos de que se trate da mesma mulher, o fascínio exercido por esta paixão desencadeia as mesmas acções. Tal como o seu duplo, o Patriarca tenta esquecer essa paixão com as concubinas dedicando-se com um fervor inédito até então:

[...] Patricio Aragonés se sumergió de buena fe en aquel cenagal de amores prestados creyendo que con ellos le iba a poner una mordaza a sus anhelos, pero era tanta su ansiedad que a veces se olvidaba de las condiciones del préstamo, se desbraguetaba por distracción, se demoraba en pormenores, tropezaba por descuido con las piedras ocultas de las mujeres más mezquinas, les desentrañaba los suspiros y las hacía reír de asombro en las tinieblas, qué bandido mi general, le decían, se nos está volviendo avorazado después de viejo [...] (García Márquez, 2014a:19-20).

[...] se sumergía [o Patriarca] en el cieno de los cuartos de las concubinas tratando de encontrar alivio para su tormento, y por

primera vez en su larga vida de amante fugaz se le desenfrenaban los instintos, se demoraba en pormenores, les desentrañaba los suspiros a las mujeres más mezquinas, una vez y otra vez, y las hacía reír de asombro en las tinieblas no le da pena general, a sus años [...] (García Márquez, 2014a:83).

Após a morte de Patricio Aragonés por um dardo envenenado o Patriarca continua a identificar-se com o seu duplo. Despojado do seu sósia o Patriarca sente «que se iba convirtiendo en el hombre más solitario de la tierra» (García Márquez, 2014a:35). Apesar de ser o Patriarca a preparar o cadáver de Patricio Aragonés para que a população pense que se trata do seu corpo, continua a haver uma identificação do *ditador* com o seu duplo, horrorizando-o esse vislumbre sobre a sua própria morte:

[...] se asomó a la sala de audiencias y se vio a sí mismo en cámara ardiente más muerto y más ornamentado que todos los papas muertos de la cristiandad, **herido por la vergüenza de su propio cuerpo de macho militar acostado entre las flores**⁴¹, la cara lívida de polvo, los labios pintados, las duras manos de señorita impávida sobre el pectoral blindado de medallas de guerra, el fragoroso uniforme de gala con los diez soles crepusculares de general del universo que alguien le había inventado después de la muerte, el sable de rey de la baraja que no había usado jamás, las polainas de charol con dos espuelas de oro, la vasta parafernalia del poder y las lúgubres glorias marciales reducidas a su tamaño humano de maricón yacente, carajo, **no puede ser que ése soy yo, se dijo enfurecido, no es justo, carajo, se dijo, contemplando el cortejo que desfilaba en torno de su cadáver, y por un instante olvidó los propósitos de la farsa y se sintió ultrajado y disminuido por la inclemencia de la muerte ante la majestad del poder**, vio la vida sin él [...] y entonces se interrumpieron los dobles y las campanas de la

⁴¹ Negrito da nossa responsabilidade.

catedral y las de todas las iglesias anunciaron un miércoles de júbilo [...] vio a los que se encarnizaron con el cadáver, los ocho hombres que lo sacaron de su estado inmemorial [...] y se lo llevaron a rastras por las escaleras, los que desbarataron la tripamenta de aquel paraíso de opulencia y desdicha [...] para que no quedara en la memoria de las generaciones futuras ni siquiera un recuerdo ínfimo de la estirpe maldita de las gentes de armas, y luego se asomó a la calle por las rendijas de las persianas para ver hasta dónde llegaban los estragos de la defenestración y con una sola mirada vio más infamias y más ingratitud de cuantas habían visto y llorado mis ojos desde mi nacimiento, madre, vio a sus viudas felices que abandonaban la casa por las puertas de servicio llevando de cabestro las vacas de mis establos, llevándose los muebles del gobierno, los frascos de miel de tus colmenas, madre, vio a sus sietemesinos haciendo músicas de júbilo con los trastos de cocina y los tesoros de cristalería y los servicios de mesa de los banquetes de pontifical cantando a grito callejero se murió mi papá, viva la libertad, vio la hoguera encendida en la Plaza de Armas para quemar los retratos oficiales y las litografías de almanaques que estuvieron a toda hora y en todas partes desde el principio de su régimen, y vio pasar su propio cuerpo arrastrado que iba dejando por la calle un reguero de condecoraciones y charreteras [...] **madre, mira cómo me han puesto, decía, sintiendo en carne propia la ignominia de los escupitajos y las bacinillas de enfermos que le tiraban al pasar desde los balcones**, horrorizado por la idea de ser descuartizado y digerido por los perros y los gallinazos entre los aullidos y los truenos de pirotecnia del **carnaval de mi muerte** (García Márquez, 2014a:36-39).

O princípio carnavalesco deste episódio é reforçado pela identificação do *ditador* com o cadáver do seu duplo. Ainda que a farsa tenha sido planeada pelo *ditador*, ele torna-se a sua primeira vítima. Verificamos, desde logo, que o Patriarca estabelece uma comparação entre o cadáver, que toma por seu, e uma mulher. Os lábios pintados,

bem como «las duras manos de señorita impávida» criam um rebaixamento da sua virilidade que é, curiosamente, propiciado pelo próprio *ditador*. A consciência da ilusão do seu poder encontra-se igualmente patente através do «sable de rey de la baraja que no había usado jamás». Podemos, por esta razão, pensar que, nesse momento, o próprio *ditador* encara o seu poder como um elemento carnavalesco.

Através do cadáver do seu duplo, o *ditador* será ainda forçado a assistir a um rebaixamento que lhe é dirigido, sublinhando, desta forma, a falibilidade do seu poder. O elemento escatológico desempenha, nesse aspeto, um papel determinante enquanto instrumento de degradação. Mesmo que os «escupitajos y las bacinillas de enfermos» sejam projetados sobre o cadáver do duplo, o Patriarca, acreditando no carnaval que criou, sente no seu âmago esse rebaixamento.

O destaque conferido à identificação do Patriarca com o cadáver do seu duplo prolonga-se até ao momento em que o *ditador* decide retomar o poder: «a la mierda la muerte, exclamó, y entonces abandonó el escondite exaltado por la certidumbre de que su hora grande había sonado» (García Márquez, 2014a:39). A identificação com o seu duplo resulta, como todas as suas relações afetivas, numa perda de poder, mas acresce a tenebrosa visão de quem assiste, através desse processo de identificação, ao seu próprio funeral: «qué ha pasado en el mundo que nada se alteraba con la patraña de su muerte, cómo es que había salido el sol y había vuelto a salir sin tropezar, por qué este aire de domingo, madre, por qué el mismo calor sin mí, se preguntaba asombrado» (García Márquez, 2014a:36). Através do seu duplo o *ditador* é confrontado com o mundo após a sua morte, vendo-se assim duplamente humilhado. Uma primeira humilhação ao contemplar o seu cadáver e, uma segunda, ao ver que o mundo não se altera com a sua morte. Também aqui, o duplo impossibilitará a deificação do *ditador*.

3.2.1. O Poder espelhado.

Para além da Estátua de *Dinossauro Excelentíssimo* e de Patricio Aragonés em *El Otoño del Patriarca*, encontramos nas obras do nosso *corpus* uma duplicidade constante que não se cinge apenas ao personagem que representa o duplo do *ditador*. Esta duplicidade permite-nos falar de um espelhamento do poder, na medida em que este se reflete nos personagens que o procuram exercer, assim como naqueles sobre quem ele é exercido.

Em *Dinossauro Excelentíssimo* esta duplicidade é perceptível na divisão dos habitantes do Reino do Mexilhão. Numa primeira fase encontramos o Reino dividido entre Dê-erres «guerreiros do interior» (Pires, 1972:27) e os Mexilhões «da beira-mar» (Pires, 1972:27) o que, mais do que distinguir uma distância geográfica, assinala uma posição ideológica incompatível. Esta incompatibilidade é notória na linguagem utilizada por cada um deles. Se o Dê-erre utiliza a «conversa de bacharel» (Pires, 1972:26), o mexilhão auxilia-se de «certos ditados de ocasião, só para governo dos mexilhões» (Pires, 1972:31). Esta divisão estender-se-á, posteriormente, aos dê-erres quando, após o ressuscitar do *ditador*, os conselheiros se vêem obrigados a fingir que o Dinossauro ainda se encontra no poder: «Viviam num reino de duas caras – numa, o território onde tinham negócios, patroa e restante família; na outra, o do imperador ermitão onde apenas cabiam eles e a estátua» (Pires, 1972:86).

Em *El Otoño del Patriarca* essa duplicidade é sugerida sobretudo pelo carácter polifónico da obra de Gabriel García Márquez. Através do recurso à polifonia a descrição do *ditador* e do poder totalitário apresenta uma dualidade constante, revelando um ponto de vista que é variável consoante o personagem que sobre ele discursa (Ivanovici, 2008:123-132). Ernesto Volkening considera esta vertente polifónica, à qual se refere como «un clamor de voces que parecen haberse reunido al azar y sin previo acuerdo» (Volkening, 2010:103), fundamental na construção do personagem do *ditador* «como si el personaje comentado

no existiera fuera de los comentarios ni tuviera realidad distinta de la que le atribuyen» (Volkening, 2010:103). Obtemos desta forma duas perspectivas sobre o poder, a do *ditador* e dos seus adutores e a dos que distantes do poder refletem sobre ele, podendo assim afirmar que a polifonia da obra de Gabriel García Márquez anula a univocidade característica do poder totalitário. No entanto, devemos considerar que a perspectiva do *ditador*, presente em *El Otoño del Patriarca*, contribui e auxilia na construção de um discurso polifónico sobre o poder totalitário. Um ponto comum nas obras do nosso *corpus* reside precisamente nessa multiplicidade de perspectivas sobre o poder totalitário. Nas duas obras o *ditador* olha-se ao espelho, olha-se na imagem do seu duplo, mas é também olhado, seja pelos seus adutores ou pelos seus críticos. Será da soma dessas perspectivas que o personagem do *ditador* surge fragilizado, porque desapossado de um poder unívoco e incontestado.

O confronto do *ditador* com o seu reflexo revela contudo algumas diferenças nas obras do nosso *corpus*. Em *Dinossauo Excelentíssimo*, o *ditador* encontra o seu reflexo em «espelhos ensinados» (Pires, 1972:67), ou seja, «espelhos especiais que corrigiam a imagem do Doutor Dinossauo, representando-o em imperador de novo e de acordo com o modelo oficial» (Pires, 1972:66). Já o Patriarca de Gabriel García Márquez encontrará o seu reflexo no «espejo de aguas premonitorias donde se vio a sí mismo muerto de muerte natural durante el sueño» (García Márquez, 2014a:97). Encontramos aqui uma relação distinta com o seu reflexo. Se em *Dinossauo Excelentíssimo* o espelho indica a condição autoritária do *ditador*, pela capacidade de controlar o seu reflexo em espelhos ensinados, em *El Otoño del Patriarca* a situação é oposta e indica precisamente a incapacidade de controlar o seu reflexo. Esta distinção é mais facilmente perceptível pelo facto de o Dinossauo, ao acordar da sua suposta morte, pedir de imediato um espelho: «Quando Dinosaurus, o Magnífico, acordou e se viu rodeado dos fidalgos habituais, a primeira coisa que fez foi pedir um espelho. Mirou-se, remirou-se, apalpando o rosto, reconhecendo-se» (Pires, 1972:83). O

espelho do Dinossauro serve, portanto, para uma confirmação da sua imagem, para um constatar da sua univocidade que é, porém, destruída pelo seu duplo. Quanto ao Patriarca, a sua imagem é incerta, desdobrando-se o seu reflexo nos espelhos em «catorce generales» (García Márquez, 2014a:77 e 294). Este desdobramento do próprio em «catorce generales» não deixa de ser significativo pela repetição do número catorze: são catorze os «generales federalistas que se habían sucedido en el poder por atentados sucesivos» (García Márquez, 2014a:280) e catorze os comandantes «del mando supremo» (García Márquez, 2014a:124 e 217), posteriormente descritos como «catorce enemigos recónditos» (García Márquez, 2014a:218) após um atentado contra a vida da sua esposa, Leticia Nazareno. O desdobramento do seu reflexo, cujo número coincide com o dos generais ao seu serviço, ao contrário do Dinossauro, indica a fragilidade do seu poder.

O confronto dos dois *ditadores* com o seu duplo obedece também à lógica especular proposta por Carl Jung:

Es cierto que quien mira en el *espejo*⁴² del agua, ve ante todo su propia imagen. El que va hacia sí mismo corre el riesgo de encontrarse consigo mismo. El espejo no favorece, muestra con fidelidad la figura que en él se mira, nos hace ver ese rostro que nunca mostramos al mundo, porque lo cubrimos con la *persona*, la máscara del actor. Pero el espejo está por detrás de la máscara y muestra el verdadero rostro. Esa es la primera prueba de coraje en el camino interior; una prueba que basta para asustar a la mayoría, pues el encuentro consigo mismo es una de las cosas más desagradables y el hombre lo evita en tanto puede proyectar todo lo negativo sobre su mundo circundante. Si uno está en situación de ver su propia *sombra* y soportar el saber que la tiene, sólo se ha cumplido una pequeña parte de la tarea [...]. Pero la *sombra* es una parte viviente de la personalidad y quiere entonces vivir de alguna forma. No es posible rechazarla ni esquivarla

⁴² Itálicos da responsabilidade do autor.

inofensivamente. Este problema es extraordinariamente grave, pues no sólo pone en juego al hombre todo, sino que también le recuerda al mismo tiempo su desamparo y su impotencia (Jung, 1970:26).

A um primeiro momento de identificação do *ditador* com o seu duplo, segue-se uma fase de desassociação, que afinal mais não é que a negação da sua própria imagem uma vez que o encontro do *ditador* com o seu duplo é, igualmente, um encontro com o seu *alter ego* (Fernández García, 2000:134; Volkening, 2010:132). Ao projetar o seu reflexo inalterado sobre o *ditador*, o duplo força o confronto deste com a sua própria imagem, recordando-o, como na aceção jungiana, do seu desamparo e da sua impotência. Através deste recurso é retirada autenticidade ao personagem do *ditador* ao mesmo tempo que se apresenta a sua fragilidade.

O espelhamento do poder estende-se ainda às personagens que rodeiam o *ditador*. Em *Dinossauro Excelentíssimo*, verificamos que os Dê-erres, ainda que reconhecendo a superioridade hierárquica do Dinossauro, procuram duplicar o comportamento autoritário: «Como no Reino só havia 1-Único Mestre que tudo podia e tudo lo mandava, cada dê-erre pretendia enganar os outros fingindo que era o mais importante logo a seguir ao Chefe» (Pires, 1972:40). Quando o Dinossauro se fecha na torre a sete chaves, os dê-erres copiam o comportamento do seu líder ao arranjar «também as suas chaves para receber os cavalheiros abaixo deles» (Pires, 1972:46). Contudo o espelhamento do poder ocorre sobretudo na apropriação do discurso do *ditador* pelos dê-erres:

[...] à mesma hora em que o Dinossauro produzia discursos, já nas diversas capitais do Reino [...] havia bacharéis estremunhados a copiá-lo [...]. Logo que estes notáveis se consideraram afinados no verdadeiro tom da inteligência, empinaram-se de contentes, abriram as narinas ao vento e desataram a discursar à rédea solta, atravessando os écrans da televisão, praças públicas e por cima de toda a folha de jornal.

E o Mestre? O Mestre, lendo-os ou ouvindo-os albardados com as frases imperiais, fazia de conta que não percebia que se estava a ouvir [...]. Repetiam-se uns aos outros, repetindo os conselheiros que repetiam o Imperador que estava no início das palavras [...] (Pires, 1972:48-50).

Será precisamente esta profusão de discursos repetidos a causa do povo deixar «de ouvir o Mestre» (Pires, 1972:50). Mais uma vez podemos relacionar a perda de autoridade do *ditador* com a anulação da sua unicidade/univocidade. O discurso e o comportamento do *ditador*, pela sua reprodução contínua, tornam-se vazios de sentido.

Verifica-se o mesmo espelhamento do poder em *El Otoño del Patriarca*, onde personagens como Rodrigo Aguilar, José Ignacio Sáenz de la Barra e Leticia Nazareno, procuram substituir o Patriarca no poder. Aproveitando-se da afetividade, do amor ou do medo do Patriarca, estas personagens adquirem um poder considerável que desqualifica o *ditador*.

É este o caso de Rodrigo de Aguilar, ministro da defesa do Patriarca «y uno de los muy pocos mortales que estuvieron autorizados para ganarle a él una partida de dominó, porque había perdido el brazo derecho tratando de desmontar una carga de dinamita minutos antes de que la berlina presidencial pasara por el sitio del atentado» (García Márquez, 2014a:20-21). A afetividade e a confiança depositada pelo Patriarca em Rodrigo de Aguilar, o seu «compadre de toda la vida» (García Márquez, 2014a:138), acaba, no entanto, por resultar numa perda de poder:

[...] querían ser yo, malparidos, con el camino alumbrado por la lucidez glacial y la prudencia infinita del hombre que más confianza y más autoridad había logrado acumular bajo su régimen valiéndose de la privanza de ser la única persona de quién él aceptaba papeles para firmar, lo hacía leer en voz alta las órdenes ejecutivas y las leyes ministeriales que sólo yo podía expedir, le indicaba las enmiendas, firmaba con la huella del

pulgar y ponía debajo el sello del anillo que entonces guardaba en una caja fuerte cuya combinación no conocía nadie más que él, a su salud, compadre, le decía siempre al entregarle los papeles firmados, ahí tiene para que se limpie, le decía riendo, y era así como **el general Rodrigo de Aguilar había logrado establecer otro sistema de poder dentro del poder tan dilatado y fructífero como el mío**⁴³, y no contento con eso había promovido en la sombra la insurrección del cuartel del Conde con la complicidad y la asistencia sin reservas del embajador Norton [...], que había pasado la munición de contrabando en barriles de bacalao de Noruega amparados por la franquicia diplomática mientras me embalsamaba en la mesa de dominó con las velas de incienso de que no había gobierno más amigo, ni más justo y ejemplar que el mío, y eran también ellos quienes habían puesto el revólver en la mano del falso leproso junto con estos cincuenta mil pesos en billetes cortados por la mitad que encontramos encerrados en la casa del agresor, y cuyas otras mitades le serían entregadas después del crimen por mi propio compadre de toda la vida (García Márquez, 2014a:138-139).

Aproveitando-se do analfabetismo do *ditador*, Rodrigo de Aguilar instaura um governo dentro do governo. Tal como o Patriarca, Rodrigo de Aguilar contará com o apoio de forças estrangeiras na tentativa de substituir o ditador. Devemos considerar que esta tentativa de suplantação apenas é possível devido ao nível de confiança e afetividade do *ditador* para com Rodrigo de Aguilar, ou seja, pela crença do *ditador* na verdade do seu relacionamento. A ligação emocional surge assim como uma impossibilidade, proporcionando a interpretação da sua incompatibilidade com o exercício do poder autoritário.

A dependência amorosa do Patriarca por Leticia Nazareno resulta de igual modo numa destituição do seu poder. Leticia suplanta o Patriarca exercendo o seu poder através de leis de alcova «que ella

⁴³ Negrito da nossa responsabilidade.

expedía en secreto sin consultarlo con nadie y que él aprobaba en público para que no pareciera ante los ojos de nadie que había perdido los oráculos de su autoridad» (García Márquez, 2014a:197). Através da relação amorosa Leticia transforma o Patriarca numa criatura submissa, conseguindo «acumular más poder que el mando supremo, más que el gobierno, más que él» (García Márquez, 2014a:207-208).

O encanto do Patriarca pela figura tenebrosa de José Ignacio Sáenz de la Barra culmina em nova perda de autoridade. Na sua relação, Sáenz de la Barra desautoriza constantemente o Patriarca:

[...] le ordenó que no me mande más tasajo, Nacho, me basta con su palabra, pero Sáenz de la Barra le replicó que aquél era un negocio de hombre, general, si usted no tiene hígados para verle cara a cara a la verdad aquí tiene su oro y tan amigos como siempre, qué vaina, por mucho menos que eso él hubiera hecho fusilar a su madre, dijo, cumpla con su deber, así que las cabezas siguieron llegando [...] (García Márquez, 2014a:234).

[...] deje ese perro fuera, le ordenó, pero Sáenz de la Barra le contestó que no, general, no hay un lugar del mundo donde yo pueda entrar que no entre Lord Köchel, de modo que entró [...] (García Márquez, 2014a:235-236).

[...] se reprochaba a sí mismo la sumisión al único mortal que se atrevió a tratarlo como a un vasallo [...] (García Márquez, 2014a:236).

A posição do Patriarca perante Sáenz de la Barra evidencia a sua submissão. Incapaz de impor a sua autoridade, o *ditador* é suplantado por Sáenz de la Barra na escala de poder. A consciência, por parte do Patriarca, desse estatuto de subordinado potencia a dimensão dessa perda de autoridade. Na sua relação com Sáenz de la Barra, o Patriarca reconhece a sua condição de vassalo mas sujeita-se a essa posição na tentativa de perpetuar o seu regime.

O fascínio, aliado à submissão do Patriarca, resultará num novo poder invisível, semelhante ao de Leticia Nazareno, que relega o *ditador* para segundo plano:

[...] yo no sabía qué hacer ante aquel rostro indestructible [...] del hombre más hermoso y con mayor dominio que vieron mis ojos cuando tuvo la valentía de decirme que yo no era un militar sino por conveniencia, porque los militares son todo lo contrario de usted, general, son hombres de ambiciones inmediatas y fáciles, les interesa el mando más que el poder y no están al servicio de algo sino de alguien, y por eso es tan fácil utilizarlos, dijo, sobre todo a los unos contra los otros, y no se me ocurrió nada más que sonreír persuadido de que no habría podido ocultar su pensamiento ante aquel hombre deslumbrante a quien dio más poder del que nadie tuvo bajo su régimen después de mi compadre Rodrigo de Aguilar a quien Dios tenga en su santa diestra, lo hizo dueño absoluto de un imperio secreto dentro de su propio imperio privado, un servicio invisible de represión y exterminio que no sólo carecía de una identidad oficial sino que inclusive era difícil creer en su existencia real, pues nadie respondía de sus actos, ni tenía un nombre, ni un sitio en el mundo, y sin embargo era una verdad pavorosa que se había impuesto sobre los otros órganos de represión del estado [...] (García Márquez, 2014a:232-233).

A relevância destes três personagens (Rodrigo de Aguilar, Leticia Nazareno e Sáenz de la Barra) deve-se sobretudo ao facto de minarem a autoridade do *ditador*. A sua presença revela a fragilidade do *ditador*, expressa na atitude submissa perante os seus usurpadores. Ainda que o Patriarca recupere o poder após a morte destes personagens, permanece a imagem de um ser frágil e socialmente imaturo.

O espelhamento do poder cumpre, desta forma, uma dupla função. Se, por um lado, mostra a teia de interesses que rodeia o *ditador*, com os seus adutores a procurarem sistematicamente subir na escala hierárquica do poder, por outro, denigre a imagem do *ditador* ao apresentá-lo como um ser frágil. Desta forma, em vez de uma

imagem incontestável do *ditador* obtemos a noção de uma fragilidade intrínseca, pertença da condição humana, à qual o *ditador* não consegue escapar.

3.2.2. A réplica como *ersatz*.

Um outro aspeto relevante nas obras do nosso *corpus* consiste na presença de réplicas enquanto *ersatz*, ou seja, na aceção de que a cópia apresenta um valor inferior ao que é copiado. Esta condição é visível em *El Otoño del Patriarca* no personagem de Patricio Aragonés, duplo perfeito do *ditador* «salvo por la autoridad de la voz, que el otro no logró imitar nunca» (García Márquez, 2014a:17). Mas também a Estátua em *Dinossauro Excelentíssimo* apresenta o mesmo sinal de perda visto não possuir a capacidade de falar. Os dois duplos dos *ditadores* do nosso *corpus* aparecem assim desapossados do traço característico que distingue o *ditador* da cópia: a autoridade no caso do Patriarca e a capacidade de produzir discursos no caso do Dinossauro.

A cópia revela-se igualmente instável pela incapacidade de auxiliar o *ditador*. Em *Dinossauro Excelentíssimo*, o *ditador* «alça o pesado corpo para se agarrar ao irmão de bronze» (Pires, 1972:74) na tentativa de escapar às palavras, acabando esmagado por este. A cópia torna-se desta forma responsável pela queda do *ditador*. De igual modo, quando os médicos tentam recuperar o corpo do Dinossauro, para que este fique igual ao retrato, encontramos novamente a réplica como *ersatz*, quando os mexilhões, ao espreitar o cadáver, o acham «demasiado igual ao retrato para ser verdade» (Pires, 1972:93). A desvalorização do *ditador* torna-se evidente na opinião dos mexilhões, para quem «o Imperador tinha sido trocado. O que ali viam era uma máscara, nunca um homem que contava dezenas de anos sobre a imagem do retrato oficial, séculos talvez» (Pires, 1972:93). A necessidade de confirmar a sua existência acaba, neste caso, por ser a causa de uma não-existência. O corpo retocado do *ditador* é interpretado da

mesma forma que as «mil e uma estátuas de parque-e-avenida» (Pires, 1972:96) e que o seu irmão de bronze: como uma máscara.

Em *El Otoño del Patriarca* encontramos esta mesma instabilidade pois, quando Patricio Aragonés se encontra no leito de morte, confronta o *ditador* com a realidade que este pretende negar:

[...] aproveche ahora para verle la cara a la verdad mi general, para que sepa que nadie le ha dicho nunca lo que piensa de veras sino que todos le dicen lo que saben que usted quiere oír mientras le hacen reverencias por delante y le hacen pistola por detrás, agradezca siquiera la casualidad de que yo soy el hombre que más lástima le tiene en este mundo porque soy el único que me parezco a usted, el único que tiene la honradez de cantarle lo que todo el mundo dice que usted no es presidente de nadie ni está en el trono por sus cañones sino que lo sentaron los ingleses y lo sostuvieron los gringos con el par de cojones de su acorazado, que yo lo vi cucaracheando de aquí para allá y de allá para acá sin saber por dónde empezar a mandar de miedo cuando los gringos le gritaron que ahí te dejamos con tu burdel de negros a ver cómo te las compones sin nosotros, y si no se desmontó de la silla desde entonces ni se ha desmontado nunca no será porque no quiere sino porque no puede, reconózcalo, porque sabe que a la hora que lo vean por la calle vestido de mortal le van a caer encima [...] (García Márquez, 2014a:34).

Em vez de reafirmar a posição autoritária que o Patriarca ambiciona, Patricio Aragonés revela a ausência de poder do *ditador*. Uma nova descredibilização do Patriarca ocorre quando, ao usar o corpo de Patricio Aragonés para simular a sua morte, encontra, em vez da tristeza, o júbilo da população. A réplica torna-se assim responsável por uma destruição simbólica do *ditador* ao obrigá-lo a enfrentar a sua falta de autoridade, bem como, a pouca estima que lhe tem a população. Notamos que, tal como em *Dinossauro Excelentíssimo*, a população, ao contemplar o cadáver do duplo, não reconhece o corpo do Patriarca:

«nadie se parecía menos a él, nadie era tanto el contrario de él como aquel cadáver de vitrina» (García Márquez, 2014a:241). A exibição do cadáver de Patricio Aragonés, assim como a do Dinossauro, rege-se por uma lógica de identificação. Os cadáveres, colocados numa vitrina e numa urna de cristal, respetivamente, servem um propósito de identificação que não será cumprido, como se a existência de um duplo retirasse ao *ditador* uma autenticidade que não pode ser restituída.

Em *El Otoño del Patriarca* encontramos ainda, no personagem da colegial, aquela que será por excelência a sinalização da réplica como um *ersatz*:

[...] no podía concebir el mundo sin el hombre que me había hecho feliz a los doce años como ningún otro lo volvió a conseguir desde las tardes de hacía tanto tiempo en que salíamos de la escuela a las cinco y él acechaba por las claraboyas del establo a las niñas de uniforme azul de cuello marinero y una sola trenza en la espalda [...] nos llamaba, veíamos sus ojos trémulos, la mano con el guante de dedos rotos que trataba de cautivarnos con el cascabel de caramelo del embajador Forbes, todas corrían asustadas, todas menos yo, me quedé sola en la calle de la escuela cuando supe que nadie me estaba viendo y traté de alcanzar el caramelo y entonces él me agarró por las muñecas con un tierno zarpazo de tigre y me levantó sin dolor en el aire y me pasó por la claraboya con tanto cuidado que no me descompuso ni un pliegue del vestido y me acostó en el heno perfumado de orines rancios tratando de decirme algo que no le salía de la boca árida porque estaba más asustado que yo, temblaba, se le veían en la casaca los golpes de corazón, estaba pálido, tenía los ojos llenos de lágrimas como no los tuvo por mí ningún otro hombre en toda mi vida de exilio, me tocaba en silencio, respirando sin prisa, me tentaba con una ternura de hombre que nunca volví a encontrar [...] no volvió a necesitar los caramelos del embajador Baldrich para que yo me metiera por las claraboyas del establo a vivir las horas felices de mi pubertad con aquel hombre de corazón sano y triste que me esperaba sentado en el heno [...] me comía de pies a cabeza con

unas ansias y unas [sic] generosidad de viejo que nunca más volví a encontrar en tantos hombres apresurados y mezquinos que trataron de amarme sin conseguirlo en el resto de mi vida sin él [...] nadie era más servicial ni más sabio que él, nadie era más hombre, se había convertido en la única razón de mi vida a los catorce años cuando dos militares del más alto rango aparecieron en casa de mis padres [...] y me metieron a medianoche en un buque extranjero con toda la familia y con la orden de no regresar al territorio nacional durante años y años hasta que estalló en el mundo la noticia de que él había muerto sin haber sabido que yo me pasé el resto de la vida muriéndome por él, me acostaba con desconocidos de la calle para ver si encontraba uno mejor que él, regresé envejecida y amarga con esta recua de hijos que había parido de padres diferentes con la ilusión de que eran suyos, y en cambio él la había olvidado al segundo día en que no la vio entrar por la claraboya de los establos de ordeño, la sustituía por una distinta todas las tardes porque ya para entonces no distinguía muy bien quién era quién en el tropel de colegialas de uniformes iguales que le sacaban la lengua y le gritaban viejo guanábano cuando trataba de cautivarlas con los caramelos del embajador Rumpelmayer, las llamaba sin discriminar, sin preguntarse nunca si la de hoy había sido la misma de ayer, las recibía a todas por igual, pensaba en todas como si fueran una sola [...] (García Márquez, 2014a:244-246).

O amor, que o Patriarca suplica a Manuela Sánchez e pelo qual se submete aos caprichos de Leticia Nazareno, desperta na colegial, com quem o *ditador* mantém uma relação de dois anos. Para além da identificação da idade da colegial encontramos ainda a presença de três embaixadores distintos (Forbes, Baldrich e Rumpelmayer) durante este episódio o que denota a passagem do tempo.

Atentemos que a idade com que a colegial é forçada a separar-se do *ditador*, coincide com o número do desdobramento do Patriarca no espelho e com o dos generais ao seu serviço: catorze. Após a separação, o Patriarca continua a encontrar-se com réplicas da colegial, que mais

não são que prostitutas contratadas pela polícia sanitária (García Márquez, 2014a:249), enquanto a colegial se deita com desconhecidos «para ver si encontraba uno mejor que él» (García Márquez, 2014a:246). Verifica-se, nesta procura de réplicas, uma espécie de queda simbólica, uma degradação do Patriarca e da colegial, cujo prejuízo é maior para o *ditador* por não distinguir as colegiais. O facto de as receber a todas por igual, pensando «en todas como si fueran una sola» (García Márquez, 2014a:246) denuncia um desinteresse pela sua identidade que é reforçado pelo fascínio do Patriarca pelos seus uniformes: «se quedaba extasiado con los delantales azules, las medias tobilleras, las trenzas» (García Márquez, 2014a:224). A função dos uniformes escolares reside precisamente no princípio de anular qualquer tipo de distinção. A colegial, no entanto, permanecerá dedicada ao Patriarca, procurando substituí-lo apenas por pensar que este está morto, quando na verdade a morte referida é a do seu duplo. Mais uma vez, Patricio Aragonés interfere no destino do Patriarca, impedindo com a sua morte a declaração da colegial: «sin haber sabido que yo me pasé el resto de la vida muriéndome por él» (García Márquez, 2014a:246). O Patriarca não morre sem ser amado mas, perdido no desdobramento de duplo e réplicas, morre sem conhecer esse amor.

Não deixa de ser pertinente o facto do personagem da colegial não possuir nome próprio. Ainda que este episódio seja breve não nos parece menos relevante que o de Francisca Linero pelo que podemos ver esta ausência de nome como indicativa da perda de identidade. Esta parece-nos, precisamente, a consequência do desdobramento do *ditador* nas obras do nosso *corpus*. Através de múltiplas duplicações do *ditador*, sejam elas realizadas por um duplo, pelo reflexo do poder totalitário nos seus adutores, ou por réplicas, obtêm-se uma anulação da unicidade do *ditador*. Também ele acaba por configurar esse *ersatz* de tantas vezes repetido. Se no início das duas narrativas, Dinossauro e Patriarca aparentam possuir um destino messiânico, este acaba por se diluir na repetição da sua imagem, o que propicia uma gradual perda de identidade, pois, a repetição sugere uma desvalorização contínua. Desta

forma, através das múltiplas projeções do *ditador*, verificamos uma descredibilização do poder totalitário. Despojados da unicidade e da univocidade, ambos os *ditadores* se tornam, como na obra de José Cardoso Pires, «o da máscara».

A reconstrução do personagem do *ditador* visa anular a sua projeção mitomaniaca. Assim, através da deslocação do personagem para um plano carnavalesco, anula-se a distância que formaliza a relação de poder. Os *ditadores* das obras do nosso *corpus* são, essencialmente, frágeis, denotando uma incapacidade em obter um domínio total da sua vida.

Mediante uma simbologia arquetípica similar, encontramos nas duas obras uma exposição paródica da efabulação mitológica do poder totalitário, que permite a sua desmistificação e, ao mesmo tempo, torna risível a equiparação do *ditador* a Deus, relativizando o poder totalitário e a ficção por ele produzida.

A presença de um duplo surge, igualmente, como uma peça importante na descredibilização do poder totalitário, pois, este recurso, inviabiliza a unicidade do *ditador*, assim como a univocidade do seu discurso. Podemos, como tal, constatar que o personagem do *ditador* é reconstruído nas obras do nosso *corpus* visto que, ao aproximá-lo da imagem de um homem comum, anula-se a deificação do *ditador* proposta pelo poder totalitário.

Conclusão

Ainda que a *novela del dictador* seja encarada, essencialmente, como uma tradição latino-americana, consideramos que *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires pode, igualmente, ser integrado neste subgênero literário. Defendemos esta opção por entender que, em *Dinossauro Excelentíssimo*, não só encontramos o mesmo destaque que é conferido ao personagem do *ditador* nas obras deste subgênero, como verificamos que este se assume como o eixo em torno do qual a diegese gravita. Neste sentido, a obra do autor português merece uma posição de destaque por anteceder algumas das mais emblemáticas obras da *novela del dictador*, nas quais, para além de *El Otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez, se incluem também *El Recurso del Método* do cubano Alejo Carpentier e *Yo el Supremo* do paraguaio Augusto Roa Bastos.

Consideramos ainda que o experimentalismo característico da obra de José Cardoso Pires, assim como a sua convivência com diversos autores do “Realismo Mágico”, entre os quais se inclui Gabriel García Márquez, podem ter tornado o autor português sensível a uma determinada noção do “maravilhoso”. Neste aspeto, encontramos em *Dinossauro Excelentíssimo* características comuns ao “Real Maravilhoso”, nomeadamente, na revisão historiográfica e na incorporação do mito e de elementos pertencentes ao imaginário popular.

A obra do autor português merece igual destaque pela sua capacidade evolutiva. Se, pela proximidade com o clima de ditadura e com as obras congêneres, privilegiámos na nossa análise a primeira versão, consideramos que a segunda versão não perde, ainda assim, o seu valor. Antes sublinha, pela necessidade da sua atualização, a dimensão alegórica e fabular desta obra. A necessidade do autor em atualizar a sua fábula determina ainda uma procura em acompanhar a transição da sociedade portuguesa de um regime ditatorial para um contexto democrático.

A análise comparativa das obras do nosso *corpus* parece justificar-se pelas suas semelhanças. Com o objetivo de contar a história de um *ditador*, ambas recriam de certo modo o conto oral, com o qual apresentam características comuns. À semelhança do conto oral, encontramos nas duas obras uma sinalização específica que convida o leitor a aceitar um pacto ficcional, semelhante à proposição do «Era uma vez», típico do conto. Verificamos que existe uma relação de afinidade entre o conto oral, a fábula e o “Realismo Mágico” na valorização do conhecimento, das tradições e das crenças populares que faz sobressair o contador de histórias como um importante veículo na transmissão de um conhecimento ancestral. A absorção de referentes da cultura popular favorece ainda, como recetor privilegiado do discurso, quem partilhe dessa sabedoria comum. Esta voz popular preenche as duas narrativas, evidenciando um enfoque do retrato do *ditador* desde uma perspetiva humana. Por esta razão, o papel do contador de histórias surge destacado pelo seu valor subversivo. Pelo conteúdo ideológico do seu discurso, é permitido ao contador de histórias, através do relato alegórico, erguer no horizonte da sua proposição uma mundivisão contrária àquela que é proposta pela ficção do poder, ou seja, pela história contada pelo poder totalitário. Contrapondo a sua fábula à do poder totalitário, o contador de histórias revela a importância e a potência da sabedoria popular. Nas duas narrativas analisadas, verificamos que o posicionamento do autor como um contador de histórias propicia a queda simbólica do personagem do *ditador*. A morte de ambos os *ditadores* coincide com o momento em que a fábula do poder totalitário deixa de ser credível, na narrativa, aos olhos da população.

A vincada referencialidade para com o discurso do poder que criticam reforça o caráter alegórico das obras. Embora, neste contexto, exista uma clara diferenciação entre *Dinossauro Excelentíssimo* e *El Otonõ del Patriarca*. Com efeito, enquanto o primeiro se refere a uma personagem histórica específica, o segundo pretende abarcar a sùmula do poder totalitário, incorporando, por isso, uma referencialidade mais

abrangente. No entanto, verifica-se nas duas obras a inclusão do discurso do *ditador* que, aliado à deslocação das narrativas para o plano do maravilhoso, nos levou a tecer a conjectura de um discurso mascarado. Ainda que a referencialidade para com o discurso do poder seja óbvia, ela exige do leitor o seu conhecimento prévio de modo a ativar as chaves do discurso que estabelecem a ligação entre o narrado e a realidade histórica. O mesmo se aplica às diversas relações intertextuais presentes nas duas obras, através das quais se deduz um intuito paródico, devido à degradação simbólica do seu referente. Esta intenção paródica é sobremaneira perceptível em *El Otoño del Patriarca*, onde o elemento escatológico e a reiterada referência ao baixo-corporal, favorecem a ridicularização do personagem do *ditador*, reduzindo-o à condição de homem comum.

A paródia do texto bíblico, também ela comum às duas obras, enfatiza a tendência do *ditador* para a efabulação mitológica. Recorrendo ao texto bíblico, os dois autores parodiam essa mesma efabulação, anulando na narrativa, a projeção do *ditador* como um predestinado, um eleito divino. Considerando que o poder totalitário procura projetar uma versão idealizada do seu líder, verificamos que a paródia, assim como a ironia, permitem uma representação do *ditador* que, ao invés, o aproxima do homem comum. O poder é, portanto, representado como uma força degradante, capaz de corromper o homem. A degradação que o poder exerce sobre o indivíduo é particularmente relevante na deformação física sofrida pelo *ditador*. Nas duas obras encontramos a sugestão de uma animalização, como consequência desse exercício do poder autocrático, que é partilhada pelos dois *ditadores*.

Em suma, verificamos que o rebaixamento paródico do personagem do *ditador* nas obras analisadas permite a anulação do seu mito e da sua deificação, visto que, apesar da sua prepotência, os dois *ditadores* são representados como homens que não detêm, efetivamente, um controlo real sobre a sua vida, sendo meros instrumentos de um poder que os ultrapassa. Encontramos ainda na

simbologia arquetípica utilizada pelos autores uma proximidade que ilustra um labor reflexivo e consciente sobre o poder totalitário. Esta simbologia denuncia, não só a intenção de associar o *ditador* a uma força negativa, como também de refletir sobre uma condição patológica do poder totalitário. Esta condição encontra-se expressa nas duas obras através do isolamento do *ditador*. Mais uma vez encontramos uma clara oposição entre os dois *ditadores* pois, se em *Dinossauro Excelentíssimo* esta condição é procurada pelo *ditador*, em *El Otoño del Patriarca* ela surge como involuntária e indesejada. A solidão dos *ditadores* apresenta porém um ponto comum, visto que ambos são enganados pelos seus adutores, o que resulta numa progressiva perda de autoridade. Deparamo-nos ainda, no campo da degradação física, com uma surdez que é partilhada pelos dois *ditadores*. Ora, esta surdez evidencia a incapacidade de ambos em ouvir a voz do povo, limitando-se a ouvir a sua própria voz.

A existência de, pelo menos, um duplo do ditador é outro dos pontos em comum nas obras do nosso *corpus*. Efetivamente, o poder totalitário procura propagar uma imagem unívoca do seu líder, pelo que consideramos que esta duplicação favorece a descredibilização do poder totalitário e da legitimidade do ditador. A duplicidade é de resto uma constante nas duas obras, através da qual, o retrato do *ditador* é elaborado. Encontramos, por esta razão, uma perspectiva sobre o personagem do *ditador* que nunca é unívoca, antes apresenta, pelo menos, duas perspectivas sobre o poder totalitário. Esta duplicidade serve ainda o intuito de fragilizar o *ditador* que, perdido entre os adutores que procuram replicar o seu comportamento, vê o seu discurso esvaziado à medida que se confronta com uma sucessiva perda de identidade, até não ser mais reconhecível. Será nesse aspeto que reside o ponto principal da (re)construção do personagem do ditador nas obras do nosso *corpus*: denunciar a ficção do poder totalitário de modo a esvaziar de sentido a projeção mitomaníaca do *ditador*.

Bibliografia

Bibliografia Ativa:

- GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel: 2014a, *El Otoño del Patriarca*, Barcelona, Debolsillo, 2ª edição.
- PIRES, José Cardoso: 1972, *Dinossauro Excelentíssimo*, Lisboa, Arcádia, 3ª edição.

Bibliografia Passiva:

- 1999, *Bíblia Sagrada, Edição Pastoral*, Apelação, Edições Paulus.
- ÁLVAREZ, Gloria e Santiago Estrella: 2015, “Aquellos con tecnología deben tener una ideología definida”, *elcomercio.com*, Web, 2 de maio de 2015.
<http://www.elcomercio.com/actualidad/entrevista-gloriaalvarez-socialismo-populismo-tecnologia.html>
- APULEYO MENDOZA, Plinio e Gabriel García Márquez: 2007, *El Olor de la Guayaba*, Barcelona, Mondadori, 3ª edição.
- ARENDT, Hannah: 2014, *As origens do totalitarismo*, Alfragide, Publicações Dom Quixote, 5ª edição.
- AZEVEDO, Cândido de: 1997, *Mutiladas e Proibidas, Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*, Lisboa, Editorial Caminho.
- : 1999, *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*, Lisboa, Editorial Caminho.
- BAKHTIN, Mikhail: 1987, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo, HUCITEC/Editora da Universidade de Brasília.
- : 2011, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BAPTISTA, Jacinto: 1975, *Caminhos Para Uma Revolução*, Amadora, Livraria Bertrand.

- BENEDETTI, Mario: 1995, *El Ejercicio del Criterio*, Madrid, Alfaguara.
- BENJAMIN, Walter: 2015, *Linguagem Tradução Literatura*, Porto, Assírio & Alvim.
- BIANCIOTTI, Hector: 1982, “GGM: Os meus romances aspiram à poesia” in *Jornal de Letras*, Ano II n° 44, 26 de Outubro a 8 de Novembro de 1982.
- BOOTH, Wayne C.: 1989, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.
- BOYERS, Robert: 2005, *The Dictator’s Dictation: The Politics of Novels and Novelists*, New York, Columbia University Press.
- BRANCO, Isabel Rute Araújo: 2008, *A Recepção do Realismo Mágico na Literatura Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa.
- BORGES, Jorge Luis: 1996, *Obras Completas, 1923-1949*, Vol. I, Barcelona, Emecé Editores, 3ª edição.
- CABRAL, Eunice: 1999, *José Cardoso Pires, Representações do Mundo Social na Ficção (1958-82)*, Lisboa, Edições Cosmos.
- CALVIÑO IGLESIAS, Julio: 1985, *La Novela del Dictador en Hispanoamerica*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperacion Iberoamericana.
- : 1987, *Historia, Ideologia y Mito en la Narrativa Hispanoamericana Contemporanea*, Madrid, Editorial Ayuso.
- CAMÕES, Luís de: s/d, *Obras de Luís de Camões*, Porto, Lello & Irmão Editores.
- CARMO, Carina Infante: 2008, “O Ditador Vai Nu: Uma Leitura Bakhtiniana de *Dinossauro Excelentíssimo* de Cardoso Pires” in *O Jogo No Jogo – Divertimento, Experimentalismo, Problematização do Literário* de Ana Alexandra Seabra de Carvalho (Coord.), Lisboa, Roma Editora.
- CARPENTIER, Alejo: 2008, *El Recurso del Método*, Ed. Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal.
- : 2014, *El Reino de este Mundo*, Ed. Teodosio Fernández, Madrid, Akal.
- CASACO, António Rosa: s/d, *Servi a Pátria e Acreditei no Regime*, s/1, edição de autor.

- CELANI, Simone: 2011, “O devorador de palavras, Stadi evolutivi del Dinossauro Excelentissimo” in *Status Quaestionis, Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari*, n°1, Web, 10 de março de 2014.
<http://ojs.uniroma1.it/index.php/statusquaestionis/article/view/9644/9532>
- CERVANTES, Miguel de: 1996, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, Ed. Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Planeta.
- COELHO, Eduardo Prado: 1993, “O Círculo dos Círculos” in *O Delfim* de José Cardoso Pires, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 11ª edição.
- COLÓN, Cristóbal: 2014, *Los Cuatro Viajes, Testamento*, Ed. Consuelo Varela, Madrid, Alianza Editorial, 3ª edição.
- CONTRERAS, Francisco: 1927, *El Pueblo Maravilloso*, Paris, Agencia Mundial de Librería.
- CRUZ, Liberto: 1972, *José Cardoso Pires, Análise Crítica e Selecção de Textos*, Arcádia, Lisboa.
- DARÍO, Rúben: 2007, *Obras Completas I, Poesía*, Edición de Julio Ortega, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- DÁVILA, Jerry: 2013, *Dictatorship in South America*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- DEBRAY, Régis: 2014, “Cinco maneras de abordar lo inabordable de El otoño del Patriarca”, Web, 29 de setembro de 2015.
<http://www.nexos.com.mx/?p=20652>
- ECO, Umberto: 1983, *Leitura do Texto Literário, Lector in Fabula*, Lisboa, Editorial Presença.
- ELALOUF, Monique: 1978, “El Otoño del Patriarca” in «*Caudillos*», «*Caciques*» et *Dictateurs dans le Roman Hispano-Américain*, Paul Verdevoye (coord.), Paris, Éditions Hispaniques, pp. 88-99.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (ed): 2010, *Amalia* de José Mármol, Madrid, Cátedra, 2ª edição.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, María Jesús: 2000, “La Novela del Dictador Salazar: *Dinossauro Excelentissimo* de José Cardoso Pires”, in *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIII, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp.123-142, Web, 17 de dezembro de 2014.
<http://dialnet.unirioja.es/download/articulo/58994.pdf>

: 2008, “Dictadores de novela: Franco y Salazar en la narrativa contemporánea española y portuguesa”, in *Limite: Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonia* n°2, pp.159-186, *Web*, 12 de janeiro de 2015.

<http://dialnet.unirioja.es/download/articulo/2976436.pdf>

- FERRO, António: 2007, *Entrevistas a Salazar*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

- FERRAZ, Maria de Lourdes: 1987, *A Ironia Romântica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- FLEMING, Leonor (ed.): 2011, *El Matadero – La Cautiva* de Esteban Echeverría, Madrid, Cátedra, 12ª edição.

- FRYE, Northrop: 1963, *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, New York, Harcourt Brace & World.

: 1973, *Anatomy of Criticism*, New Jersey, Princeton University Press.

- FUENTES, Carlos: 2011, *La Gran Novela Latinoamericana*, Madrid, Alfaguara.

: 1993, *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara.

- GARCÍA, Juan Carlos: 1999, *El Dictador en la Novela Hispanoamericana*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Toronto.

<https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/12912/1/NQ45793.pdf>

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: 1999, “El Enigma de los Dos Chávez”, *voltairente.org*, *Web*, 12 de janeiro de 2015.

<http://voltage.net.org/article120084.html>

: 2007, “El Fidel que Yo Conozco”, *voltage.net.org*, *Web*, 12 de janeiro de 2015.

<http://www.voltage.net.org/article146487.html>

: 2014b, *Relato de Un Naufrago*, Barcelona, Debolsillo, 2ª edição.

: 2014c, *Vivir para Contarla*, Barcelona, Debolsillo, 6ª edição.

: 2014d, *Cien Años de Soledad*, Barcelona, Debolsillo, 5ª edição.

: 2010, *Yo No Vengo a Decir un Discurso*, Barcelona, Mondadori.

- GENETTE, Gérard: 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.

- GEORGEL, Jacques: 1985, *O Salazarismo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

- GIL, José: 1995, *Salazar, a Retórica da Invisibilidade*, Lisboa, Relógio D'Água.

- GILBERT, Martin: 2014, *História do Século XX*, Alfragide, D. Quixote.

- GUILBERT, Rita: 2007, "Interview with García Márquez" in *Gabriel García Márquez*, Ed. Harold Bloom, New York, Chelsea House.
- GLADIEU, Marie-Madeleine: 2014, *Lectures de García Márquez, El Otoño del Patriarca*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- HART, Stephen M.: 2007, "Magical Realism in the Americas: Politicised Ghosts in *One Hundred Years of Solitude*, *The House of Spirits*, and *Beloved*" in *Gabriel García Márquez*, Ed. Harold Bloom, New York, Chelsea House.
- HUTCHEON, Linda: 1989, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70.
- IÁÑEZ Eduardo: 1995, *História da Literatura Universal, A literatura contemporânea depois de 1945, o século XX: Lit. Contemporânea*, Lisboa, Planeta Editora.
- IVANOVICI, Victor: 2008, *Gabriel García Márquez y su Reino de Macondo*, Madrid, Sial Ediciones.
- JUBILADO, Odete: 2000, *Saramago e Sollers: Uma (Re)escrita Irónica?*, Lisboa, Vega Editora.
- : 2010, *Olhares Cruzados: A Problemática da Leitura em José Saramago e Philippe Sollers*, Lisboa, Vega Editora.
- JÚDICE, Nuno: 2005, *O Fenómeno Narrativo do conto popular à ficção contemporânea*, Lisboa, Edições Colibri/Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.
- JUNG, C. G.: 1970, *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- KOHUT, Karl: 1995, "El Poder Político como Tema Literario" in *Literatura y Poder, Actas del Coloquio Internacional K.U.L. (Lovaina) / U.F.S.I.A. (Amberes)*, Ed. Christian de Paepe, et al., Leuven, Leuven University Press, pp. 59-91.
- LEAL, Luis: 1967, "El Realismo Mágico en la Literatura Hispanoamericana" in *Cuadernos Americanos*, Web, 19 de maio de 2015.
<http://www.cialc.unam.mx/ca/CuadernosAmericanos.1967.4/CuadernosAmericanos.1967.4.pdf>
- LEPECKI, Maria Lúcia: 1977, *Ideologia e Imaginário, Ensaio Sobre José Cardoso Pires*, Lisboa, Moraes Editores.
- LETRIA, José Jorge: 2002, *Provérbios do Mundo*, Lisboa, Editorial Notícias.

- LEWIS, Paul H.: 2006, *Authoritarian Regimes in Latin America*, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers.
- LOURENÇO, Eduardo: 1976, *O Fascismo Nunca Existiu*, Lisboa, Relógio d'Água.
- : 1983, *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2ª edição.
- LUCKÁCS, Georg: s/d, *Teoria do Romance*, Lisboa, Editorial Presença.
- MARTIN. Gerald: 2009, *Gabriel García Márquez, Uma Vida*, Alfragide, Publicações Dom Quixote.
- : 2012, *The Cambridge Introduction to Gabriel García Márquez*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MENESES, Filipe Ribeiro de: 2010, *Salazar – Uma Biografia Política*, Alfragide, Publicações Dom Quixote, 4ª edição.
- MELO, João de: 1998, “Gabriel García Márquez e o Realismo Mágico Latino-Americano” in *Revista Camões*, nº2, pp. 37-45, *Web*, 27 de maio de 2015.
<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no02-ibero-americanas.html>
- MOREIRA, António: 2003, *Provérbios Portugueses*, Lisboa, Editorial Notícias.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca: 1992, “El Dictador Latinoamericano (Aproximación a un arquetipo narrativo)” in *Philologia Hispalensis*, nº 7, pp. 91-102, *Web*, 23 de janeiro de 2015.
http://institucional.us.es/revistas/philologia/7/art_8.pdf
- PAÇO, António Simões do: 2010, *Salazar, O Ditador Encoberto*, Lisboa, Bertrand.
- PEDROSA, Inês: 1999, *José Cardoso Pires, Fotobiografia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- PEREIRA, Luciano: 2005, “A Fábula, um género alegórico de providencial sabedoria” in *revistas.ua.pt*, nº 3, pp. 21-32, *Web*, 3 de Março de 2016.
<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/198/169>
- PETROV, Petar: 2010, *Ficção em Língua Portuguesa*, Lisboa, Roma Editora.
- : 2000, *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Algés, Difel.

- PINTO, Francisco: 2008, “Professor Miller Guerra – Vida e Obra” in *Sinapse*, vol. 8, nº2, *Web*, 01 de junho de 2015.
http://www.spneurologia.com/index.php?option=com_docman&task=doc_details&gid=50&Itemid=56
- PIRES, José Cardoso: 1979, *O Burro-em-Pé*, Lisboa, Moraes Editores.
- : 1998, *O Anjo Acorado*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 9ª edição.
- : 1999, *E Agora, José?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2ª edição.
- : 2008, *Histórias de Amor*, Lisboa, Edições Nelson de Matos, 2ª edição.
- PORTELA, Artur e José Cardoso Pires: 1991, *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- RABAÇAL, Pedro: 2014, *Os Grandes Ditadores da História*, Barcarena, Marcador Editora.
- RAMOS, Rui (coord.), Bernardo Vasconcelos e Sousa e Nuno Gonçalo Monteiro: 2010, *História de Portugal*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 4ª edição.
- REIS, Carlos: 2005, *História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo]*, vol. IX, Lisboa, Editorial Verbo.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. Lopes: 2002, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 7ª edição.
- ROA BASTOS, Augusto: 2012, *Yo el Supremo*, Barcelona, RBA Libros.
- RODRIGUES, Urbano Tavares: 1981, *O Mito de Don Juan e Outros Ensaios*, Cacém, Edições Ró, 2ª edição.
- ROH, Franz: 1927, *Realismo Mágico, Post Expresionismo*, Madrid, Revista de Occidente.
- ROSAS, Fernando: 2013, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, Lisboa, Tinta-da-China.
- ROTHWELL, Phillip: 2007, *A Canon of Empty Fathers: Paternity in Portuguese Narrative*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- SAGGIORO, Antonia Aparecida Flores: 2011, *Os Disfarces do Discurso Político: Uma Leitura das Obras de José Cardoso Pires e José J. Veiga*, Marília, Dissertação de Mestrado em Letras apresentada à Universidade de Marília.

- SALAZAR, António de Oliveira: 2010, *Pensamento e Doutrina Política*, Org. Mendo Castro Henriques e Gonçalo de Sampaio e Mello. Lisboa, Babel, 3ª edição.
- SAMPAIO, Maria de Lurdes Morgado: 2011, “As Margens no Centro: Lugares de Desatenção na Obra de José Cardoso Pires” in *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil – Homenagem a Arnaldo Saraiva*, Web, 16 de março de 2015.
<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12524.pdf>
- SÁNCHEZ FERRER, José Luis: 1990, *El realismo mágico en la novela hispanoamericana*, Madrid, Anaya.
- SARAIVA, A. J. e Óscar Lopes: 2010, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 17ª edição.
- SARMIENTO, Domingo Faustino: 2012, *Facundo*, Memphis, General Books.
- SEIXO, Maria Alzira: 1977, *Discursos do Texto*, Amadora, Bertrand.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar: 2011, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 8ª edição.
- SILVA, Helenice Nazaré da Cunha: 2013, *O Imperador-Dinossauro no Reino das Palavras de José Cardoso Pires*, Rio de Janeiro, Tese de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- SUBERCASEUX, Bernardo: 1980, “Tirano Banderas en la Narrativa Hispanoamericana”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 359, pp.323-340, Web, 27 de janeiro de 2015.
<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/tirano-banderas-en-la-narrativa-hispanoamericana-la-novela-del-dictador-1926-1976/>
- TEIXEIRA, Maria Luciana Gomes Alves: 2005, *A Construção da Figura do Ditador na Literatura Portuguesa (O caso de Mário Cláudio, José Saramago e Teolinda Gersão)*, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Católica Portuguesa.
- TODOROV, Tzvetan: 1977, *Introdução à Literatura Fantástica*, Lisboa, Moraes Editores.
- TORGAL, Luís Reis: 1989, *História e Ideologia*, Coimbra, Minerva.

- TORRES, Alexandre Pinheiro: 1976, *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes Editores.
- USLAR PIETRI, Arturo: 1948, *Letras Y Hombres de Venezuela*, Pánuco, Fondo de Cultura Económica.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del: 1990, *Tirano Banderas*, Lisboa, Teorema.
- VARGAS LLOSA, Mario: 2006, *Obras Completas VI, Ensayos Literarios I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- VENTURA, Mário: 1986, *Conversas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- VERDEVOYE, Paul (coord.): 1978, «Caudillos», «Caciques» et Dictateurs dans le Roman Hispano-Américain, Paris, Éditions Hispaniques.
- VOLKENING, Ernesto: 2010: *Gabriel García Márquez, “un triunfo sobre el olvido”*, Bogotá, Ediciones Fondo de Cultura Económica.
- WILLIAMSON, Edwin: 2009, *The Penguin History of Latin America*, London, Penguin.

Resumos

Resumo – A (re)construção do ditador em *Dinossauro Excelentíssimo* e *El Otoño del Patriarca*.

Este trabalho visa estabelecer uma análise comparativa entre *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires e *El Otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez. Pretende-se, com esta análise, observar a forma como o personagem do ditador é retratado nas duas obras, através dos seus pontos comuns, assim como nas suas diferenças. Para tal, procedemos a uma breve contextualização histórica de modo a destacar a importância da ditadura como matéria literária. O segundo capítulo abordará a recriação do conto oral, bem como, a utilização da paródia e da ironia como forma de mascarar o discurso do ditador. O terceiro capítulo encerra a análise comparativa, para concluir como a (re)construção do personagem do ditador surge como uma forma de descredibilizar o ditador e o poder totalitário.

Palavras-chave: José Cardoso Pires, Gabriel García Márquez, ditador, poder totalitário, fábula, oralidade, ironia, paródia, duplo.

Abstract – The (re)construction of the dictator in *Dinossauro Excelentíssimo* and *El Otoño del Patriarca*.

This work aims to establish a comparative analysis between *Dinossauro Excelentíssimo* of José Cardoso Pires and *El Otoño del Patriarca* of Gabriel García Márquez. The aim of this analysis is to observe how the character of the dictator is depicted in both works, through their common points, as well as in their differences. To this end we weld a brief historical contextualization in order to highlight of the dictatorship as a literary subject. The second chapter will deal with the recreation of the oral tale, as well as the use of parody and irony as way of masking the speech of the dictator. The third chapter closes the comparative analysis to conclude how the (re)construction of the character of the dictator emerges as a way to discredit the dictator and the totalitarian power.

Keywords: José Cardoso Pires, Gabriel García Márquez, dictator, totalitarian power, fable, orality, irony, parody, double.

Índice

Agradecimentos	1
Introdução	3
Capítulo I – A <i>Novela del dictador</i>	6
1.1. – Contextualização histórica	6
1.1.1. O projeto “Los Padres de las Patrias”	13
1.1.2. A ditadura como matéria literária em José Cardoso Pires e Gabriel García Márquez	19
1.1.3. O “Realismo Mágico”	26
1.2. – O <i>Dinossauro Excelentíssimo</i>	32
1.2.1. Uma obra entre o permitido e o proibido.	38
1.2.2. Uma fábula em evolução: o manuscrito e as suas versões. .	42
Capítulo II – Como contar a história de um ditador	52
2.1. – A recriação do conto oral	52
2.1.1. O contador de histórias e a oralidade.	60
2.1.2. Da palavra ao discurso do ditador.	70
2.2. – Um discurso mascarado	82
2.2.1. Paródia e ironia.	85
2.2.2. O binómio Homem/Poder.	106
Capítulo III – Do Ditador “Excelentíssimo” ao “Patriarca”	113
3.1. – A (re)construção do personagem do ditador	113
3.1.1. Do arquétipo à patologia do ditador.	115
3.1.2. Deuses e ditadores: efabulação mitológica do Poder.	127
3.2. – O Duplo e a ambiguidade do poder	135
3.2.1. O Poder espelhado.	143
3.2.2. A réplica como <i>ersatz</i>	151
Conclusão	157
Bibliografia	161
Resumos	170
	172

