

Simone Celani
“Sapienza” Università di Roma

O devorador de palavras
Stadi evolutivi del Dinossauro Excelentíssimo*

*Sempre procurei não uma maquina de escrever
mas uma maquina de apagar*

José Cardoso Pires

José Cardoso Pires è stato uno dei massimi scrittori portoghesi del Novecento. Punto di riferimento assoluto per un'intera generazione di autori (tra cui António Lobo Antunes, per fare un nome noto ai più), ha rappresentato un esempio di impegno, rigore e ricerca letteraria costanti, dimostrati da una produzione non amplissima, ma sempre innovativa ed estremamente personale, composta da romanzi, racconti e opere drammatiche. Tra le sue opere possiede uno spazio speciale il *Dinossauro Excelentíssimo*, feroce satira della dittatura salazarista sotto forma di favola, a cui è dedicato il presente contributo.

Il sottotitolo scelto, “Stadi evolutivi del *Dinossauro Excelentíssimo*”, necessita di una breve spiegazione: esso vuole essere prima di tutto un riferimento ironico, basato sul linguaggio della storia naturale più che su quello della filologia, sulla falsariga di titoli come, *Ricerche sugli stadi evolutivi dei mammiferi attraverso la documentazione fossile*, o *Evoluzione dell'Archaeopteryx litographica*. Il riferimento alle scienze naturali

* Il presente contributo rappresenta una rielaborazione del testo presentato al convegno *José Cardoso Pires – La scrittura e l'impegno*, organizzato dalla prof.ssa Giulia Lanciani e tenutosi il 17 e il 18 dicembre 2004 presso il Dipartimento di Letterature Comparete della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma Tre.

torna però utile da un punto di vista metodologico: dal momento che si parlerà di un processo di 'riscrittura', è importante prima di tutto fare una breve riflessione sul concetto di 'evoluzione'. Il primo dato fondamentale, che mi sembra largamente accertato e ormai quasi universalmente accettato, è che il testo non è un oggetto puntuale, ma che si deve considerare nel tempo. Come ha scritto Contini:

Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia; v'è un modo, per così dire, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o un risultato, e in definitiva riesce a darne una descrizione caratterizzante; e v'è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro in fieri, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica¹.

Così come avviene nelle scienze naturali, è innanzitutto necessaria dunque l'eliminazione di qualsiasi interpretazione anti-evoluzionistica della genesi di un'opera letteraria (che preveda cioè che il testo sia interamente frutto di una subitanea ispirazione e non di un processo). Oltre a ciò, merita una riflessione il modo di interpretare il concetto di evoluzione; se necessariamente ed esclusivamente come progresso, oppure come percorso, come viaggio, adattamento progressivo al mutare delle condizioni e quindi anche esplorazione di ulteriori possibilità².

L'atteggiamento di José Cardoso Pires nei confronti della sua produzione è perfettamente esemplificato da una frase di Inês Pedrosa: «Cada reedição era uma reescrita»³. Nel caso dell'opera in analisi, il *Dinossauro Excelentíssimo*, la situazione non cambia. Datato fra il Natale del 1969 e il marzo 1971 (sebbene l'autore abbia in un'altra occasione affermato di averlo scritto «no Natal de 1970»⁴), quando Cardoso

¹ Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura*, Le Monnier, Firenze, 1947, pp. 309-321 (in part. p. 311).

² Su questo concetto nell'ambito della storia naturale, cfr. Stephen Jay Gould, *Wonderful life: the Burgess Shale and the Nature of History*, Norton, New York, 1989 (trad. it. *La vita meravigliosa. I fossili di Burgess e la natura della storia*, Feltrinelli, Milano, 1990).

³ Inês Pedrosa, José Cardoso Pires, *agente duplo do talento*, in M. L. Lepecki (org. por), *José Cardoso Pires. Uma vírgula na paisagem*, Bulzoni, Roma, 2003, pp. 89-100, (in part. p. 92).

⁴ Artur Portela, *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, Dom Quixote, Lisboa, 1991, p. 36.

Pires si trovava a Londra per tenere dei corsi di letteratura al King's College, venne pubblicato per la prima volta nel 1972⁵, accompagnato dal meraviglioso commento visuale dei disegni di João Abel Manta, ed ebbe un successo inaspettato, con ben sei edizioni in soli due anni. L'uscita di un testo del genere quando ancora la dittatura era, per quanto già priva del suo capo storico, ancora viva e vegeta, non fu ovviamente priva di conseguenze, come ha raccontato lo stesso Cardoso Pires:

Entreguei-o à Arcádia, que era uma editora falida, porque naquele momento publicar um retrato grotesco de Salazar era coisa que nenhuma casa ousaria. [...] 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 Casal 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 particulares⁶.

Dopo il 1974, anno della *Revolução dos Cravos*, probabilmente non a caso il *Dinossauro* taque. *Morte primeira*. Ma nel 1979 *ressuscitou*, venendo incluso all'interno della raccolta di racconti intitolata *O Burro-em-Pé*⁷, in una versione completamente rinnovata. La stessa che rienterà poi, nel 1988, in un'altra raccolta, *A República dos Corvos*⁸.

⁵ José Cardoso Pires, *Dinossauro Excelentíssimo*, Arcádia, Lisboa, 1972.

⁶ Artur Portela, *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, cit., pp. 36-37.

⁷ José Cardoso Pires, *O Burro-em-pé*, Moraes, Lisboa, 1979, pp. 77-174.

⁸ Id., *A República dos Corvos*, Dom Quixote, Lisboa, 1988, pp. 109-196.

Dunque, i dinosauri sembrano essere almeno due⁹. Anche uno sguardo superficiale alle due differenti versioni rende infatti immediatamente chiaro un dato: come accade spesso nelle opere di Cardoso Pires, le varianti non sono certo minime, bensì coinvolgono vastissimi segmenti di testo, interi paragrafi, se non l'intera struttura dell'opera. Già un primo confronto sinottico, basato sugli indici, mostra modifiche macroscopiche:

Dinossauro I	Dinossauro II
«Hoje em dia pode-se roubar [...]»	«Hoje em dia pode roubar-se [...]»
«De facto, não há muito tempo [...]»	«Contou mais o contador [...]»
Parte Primeira – O Homem Que Veio do Nada	«Supõe-se, está vagamente escrito [...]»
RESPEITO, CIDADÁOS IGNORANTES!	<i>Respeito, cidadãos ignorantes!</i>
E UM BELO DIA...	
NUVENS DE JUMENTOS AMEAÇAM OS FUGITIVOS	<i>Nuvens de jumentos ameaçam os fugitivos</i>
NA CIDADE DOS DOUTORES	<i>Na cidade dos doutores</i>
OS MESTRES RECEBERAM-NO COM DUREZA	<i>Os mestres recebem-no com dureza</i>
Parte Segunda – O Reino	«O Reino naquela época [...]»
	<i>Quando o mar bate na rocha quem se lixa é o mexilhão</i>
DECLARA-SE A INVASAO DOS DÊERRES	
MAS NA PARADA DOS DOUTORES APARECEM OS PEDINTES-VOADORES	<i>Na parada dos doutores os pedintes-voadores</i>
A CÂMARA DE TORTURAR PALAVRAS	
A ESTÁTUA QUE FALA	<i>A estátua</i>
DR... RRRR!	<i>Dr... rrrr!</i>
NUM GOLPE DE GÊNIO O IMPERADOR SALVA UMA ILHA NAUFRAGADA	

⁹ Scrivo “almeno” perché la figlia dello scrittore, Ana Cardoso Pires, mi ha parlato di almeno un'ulteriore versione presente nel fondo dello scrittore.

PASSAPORTE EM 7 CHAVES	<i>Passaporte em sete chaves</i>
PRISIONEIRO!	
O DISCURSO FATAL	<i>O discurso fatal</i>
Parte Terceira – As Palavras	«Desiludido com os camponeses [...]»
NO GABINETE	<i>No gabinete</i>
TEMPOS DEPOIS	
O ENIGMA DOS ESPELHOS ENSI- NADOS	<i>O enigma dos espelhos ensinados</i>
ESTÁ LÁ? – O MUNDO PERDE AS COMUNICAÇÕES	
	<i>Dinossauro, morte primeira</i>
Epílogo	«Tiraram-no verde. [...]»
ALARME GERAL	
«Quando Dinosaurus, o Magnífico, acordou [...]»	
BICO CALADO!	
NA TERRA DE NINGUÉM	
«Reza a história [...]»	«Dinossauro, pax perpetua. [...]»
«...Ritinha, fiquemo-nos por aqui [...]»	«... <i>Ritinha, fecha o livro</i> [...]»

Nella seconda versione, il testo non è più diviso in parti, spariscono i titoli di alcuni paragrafi e ne compare uno nuovo; scompaiono i riferimenti diretti al linguaggio dei *serial* televisivi¹⁰; le caratteristiche tipografiche, che in Cardoso Pires non sono dati accessori, vengono alterate¹¹.

Ma è nell'analisi puntuale del testo che s'incontrano i cambiamenti più profondi, tali che non potrebbero essere contenuti in un semplice apparato delle varianti, in un'operazione che non esiterei a definire di profonda riscrittura dell'opera.

Proprio di riscrittura 'totale' ha parlato Ignazio Baldelli in un articolo del 1974 dedicato all'opera di Giorgio Bassani, individuandone le caratteristiche e mettendo in guardia da semplificazioni metodologiche:

¹⁰ Come ad esempio la frase «Novos e sesacionais episódios do Dinossauro Excelentíssimo», che apre la terza parte dell'opera.

¹¹ Direi, anzi, normalizzate, in un processo che sembra accentuarsi ulteriormente nel passaggio da *O Burro-em-Pé* a *A República dos Corvos*, come unica differenza fra queste due ultime versioni.

La riscrittura totale di un'opera [...] propone una serie di problemi teorici e critici di grande rilievo. Di tali problemi ci si è, almeno in parte, sollevati con l'affermazione, apparentemente ovvia, in realtà insufficiente, che le varie redazioni di un'opera sono opere diverse. Un'affermazione del genere mostra la sua inadeguatezza proprio in casi in cui l'opera sia stata in gran parte riscritta, con un intento di rinnovamento linguistico-letterario, mentre l'impianto narrativo, la disposizione delle parti, le motivazioni dei personaggi, i particolari situazionali e descrittivi, rilevanti blocchi linguistico-stilistici, rimangono gli stessi nelle varie redazioni. [...] Una riscrittura del tipo detto pone chiaramente in crisi uno degli assiomi di tante indagini critiche: il rapporto biunivoco fra contenuti significativi e la forma linguistico-stilistica. Ciò specialmente se si tien conto che si possono avere non solo varianti, anche vastissime, che, su una linea costante, progressivamente accentuino il moto parallelo dell'immagine e della struttura linguistico-stilistica, ma anche appunto riscritture totali, rette da mutate convinzioni politico-letterarie¹².

Per questo, prima di individuare quali siano le possibili direzioni del viaggio di riscrittura cardosiano, è necessario dare una breve definizione delle sue costanti, degli elementi che favoriscono l'individuazione di un'identità unica per le due versioni, per quanto distanti.

Innanzitutto, l'intento ironico e parodico, basato su una precisa volontà politica e culturale: la prima volta, quando il regno del *Dinossau-ro*, se non il *Dinossau* 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.

In una nota posta alla fine della di una delle più recenti edizioni dell'opera, l'autore afferma infatti:

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 *Dinossau* *Excelentíssimo* e o registo como uma descrição incómoda de qualquer coisa que oxalá se nos vá tornando cada vez mais fabular e delirante¹³.

¹² Ignazio Baldelli, *La riscrittura 'totale' di un'opera. Da «Le storie ferraresi» a «Dentro le mura»*, in "Lettere Italiane", XXVI, 2, 1974, pp. 180-197, (in part. p. 180).

¹³ José Cardoso Pires, *O burro-em-pé*, Dom Quixote, Lisboa, 1999, p. 178.

Il tutto esemplificato da un'operazione che si potrebbe definire, in opposizione all'abusato concetto di 'realismo fantastico', di 'favoloso reale', e che consiste in un gioco duplice e complesso, basato sulla ricostruzione fantastica o favolistica della realtà, tramite un geniale paradosso che accentua, con un appello costante all'incredibile e al meraviglioso, l'irrealtà di ciò che realmente avviene o è avvenuto.

La costante è, almeno a livello macroscopico, anche stilistica, in un'incredibile fusione di generi e linguaggi, da quelli della letteratura per l'infanzia a quelli del testo sacro, al popolare, al cinematografico, al televisivo, al politico-demagogico, etc.

Detto ciò, le differenze sono comunque impressionanti. L'analisi di alcuni esempi sarà utile per comprendere le linee-guida di questo ampio processo di riscrittura. Moltissimi sono i punti chiave della narrazione in cui sarebbe possibile, e fruttuoso, oltre che da un punto di vista ecdotico, anche da un punto di vista critico, misurare l'entità dei cambiamenti; tra gli altri: l'incipit; l'episodio del dialogo con i *Mestres*, che segna l'ascesa al trono; le descrizioni delle due figure-tipo in cui si divide la popolazione del Regno (il *mexilhão* e il *doutor*, o *dr* o *dê-erre*); la descrizione della statua del dittatore; l'episodio dell'isola; etc.

A causa dell'ampiezza delle varianti preferirei però soffermarmi su tre episodi particolarmente significativi, per diversi aspetti, che commenterò brevemente: l'episodio delle origini, quello della *câmara de torturar palavras* (legato direttamente ai passi sul *Dinossauro devorador de palavras*) e quello della metamorfosi.

L'incipit dell'opera è particolarmente significativo. Assieme al testo evangelico, riferimento intertestuale costante dell'opera come dimostrato efficacemente da Maria Lúcia Lepecki¹⁴, qui è parodizzato anche il genere epico, e con esso le origini apparentemente umili, ma in verità misteriose, tali da perdersi nella leggenda, dell'eroe, la cui narrazione si accompagna al progressivo riconoscimento delle sue straordinarie capacità innate, simili a quelle di un semidio.

¹⁴ Maria Lúcia Lepecki, *O intertexto evangélico em Dinossauro Excelentíssimo*, in Id. (org. por), José Cardoso Pires. *Uma vírgula na paisagem*, cit., pp. 139-157.

Dinossauro I	Dinossauro II
<p>Supõe-se, está vagamente escrito, que esse imperador veio realmente do nada. Que nasceu algures numa choupana, filho de gente-nada ou pouca-coisa, camponeses ao desbrigo. Que muito possivelmente estudou por cartilhas de aldeia; por catecismos, também. Mais: a acreditar nos compêndios das escolas, teria vindo ao mundo iluminado por Deus – e tanto assim que, ainda muito mocinho, fez ciência entre os doutores.</p> <p>Nessa altura chamava-se Francisco ou Vitorino; Adolfo, talvez Adolfo Hirto; ou Bendito Marcolino, Zé Fulgêncio, Sebastião Desejado – não interessa. O que interessa é que quando deram por ele já tinha outro nome: Imperador. Dinosaurius Um, Imperador e Mestre. Palmas.</p> <p>«VIVA O MESTRE IMPERADOR!» «VIVÓÓÓ...»</p>	<p>Supõe-se, está vagamente escrito, que o tal imperador nasceu simplesmente do nada. Que apareceu algures numa choupana, filho de gente-ninguém ou pouca-coisa, camponeses ao desbrigo. Alguns dizem: Enjeitado de príncipes. Outros que não passava dum simples semente de Deus como qualquer de nós quando vem à terra. Mas quem tem razão? Quem garante? Que se saiba aprendeu cedo e por cartilhas de aldeia – ponto assente. Por catecismos, também, tudo leva a crer. Depois deve ter entrado pela sebenta mais que benta dos aplicados e o que é certo é que ainda muito mocinho fez ciência entre os doutores – e isso, sim, está provado, vem na História.</p> <p>A princípio, data a apurar, a criança tanto podia chamar-se Augusto como Adolfo, como Maximino ou como Bendito, que não era daí que vinha mal ao mundo. Nomes são safiras ao preço da água-benta, é so mergulhar e escolher; e Maximino ou Fulgêncio, Teobaldo ou Adolfo, Adolfo Hirto, Benito Bendito ou Sebastião Desejado, embora nomes para fazer destino, naquela altura ainda não davam nas vistas. Por outro lado é bom que se note que este pequeno cristão era dos tais que nascem à flor do maldivino e, como tal, nome, se o teve, deixou-o na pedra do baptismo, porque quando o mundo deu pela sua pessoa já ele tinha o corpo e a idade da morte e so respondia por</p> <p style="text-align: center;">IMPERADOR</p> <p>Dinossauro Um, Imperador e Mestre</p>

<p>Terá tido infância? Mistério, neste ponto os cronistas tropeçam no aparato e saltam uns anos. Limitam-se a afirmar que já em criança tinha a marca inconfundível dos chefes, como mais tarde se havia de provar quando o Reino apareceu assinado de ponta a ponta com o nome dele:</p> <p>Avenida Dinossauro Primeiro Casino Dinossauro Banco do Reino / moeda-ouro / Dinossaurus Imp. Aeroporto do Imperador Real Academia Dinossaura Dinossauro Futebol Clube Edifício Dinossauro Bacalhau à Mestre Imperador Correios do Reino / selo comemorativo / Dinossauro Primeiro, Pai da Pátria Fado Imperador, consumo obrigatório «Dinossauro há só um» (provérbio corrente).</p> <p>Saber & Autoridade era o seu lema; sua arma o Silêncio. E sendo assim, tão orientado, é de admirar que tenha atingido o poder que atingiu? Não estaria destinado por natureza a escapar às leis da morte, uma vez que, sabe-se agora, toda a sua vida tinha sido feita à margem das leis dos vivos?</p>	<p>Terá tido infância? Mistério, neste ponto mesmo os cronistas mais cautelosos tropeçam no aparato e vão estatelar-se na História, uns anos mais adiante. À falta de melhor põem-se a escrever <i>Saber e Autoridade, Saber e Autoridade, Dinossauro</i>, copiando o lema imperial gravado nas moedas, nas placas de rua e nos edifícios, e assim apuram a caligrafia.</p>
--	---

Come è possibile notare già da un primo, rapido confronto tra le due versioni, il passaggio dalla prima alla seconda vede, almeno per alcuni paragrafi, un incremento del testo, ulteriore prova, se ce ne fosse bisogno, volta a sfatare il mito del *dizer mínimo* cardosiano¹⁵ (tra paren-

¹⁵ Cfr. Ines Pedrosa, *José Cardoso Pires, agente duplo do talento*, cit., p. 93: «Este exemplo – e mil outros – é interessante porque desmonta o mito do dizer mínimo

tesi, credo sia comunque importante non ignorare le dichiarazioni di Cardoso Pires in materia, dato che, se non altro, ci danno un'indicazione su come lui stesso vedesse la sua scrittura).

Passando al contenuto, l'enfatizzazione epico-mitica trova certamente maggior spazio nella nuova versione, con un ampliamento della patina d'incertezza e dell'alone leggendario che avvolgono le nebbiose origini del futuro *Imperador*, causato dall'incremento delle interrogative e delle forme dubitative, a cui si lega l'aggiunta dell'ipotesi di una possibile origine nobile, nella migliore tradizione favolistica. Nel secondo paragrafo invece è ampliata la sezione, fortemente satirica, dell'elenco dei nomi possibili del piccolo protagonista, che ci portano ad un'ulteriore considerazione: il *Dinossauro* certamente è una satira diretta alla figura di Salazar, e in lui si incarna; ma prima ancora di ciò, rappresenta una categoria, non si sa se dell'umano o del diabolico. Poco importa il nome, o l'occasione. Certamente ci troviamo di fronte ad una favola storica, dietro la quale però si possono ravvisare anche profondi caratteri metastorici.

Appare chiaro a chiunque legga il *Dinossauro Excelentíssimo* che il punto centrale dell'opera è legato al conflittuale rapporto che intercorre fra l'*Imperador* e le parole («serpentes»¹⁶ sono definite). Anzi, si comprende che lo stesso regime è, innanzitutto, una 'dittatura delle parole', nel senso che fa del loro controllo un elemento centrale del potere¹⁷. Da cui, l'episodio della temibile *Câmara de torturar palavras*:

que Cardoso Pires, até pelo carácter enxuto dos seus textos, ajudou a contruir. Afirmava cortar, cortar sempre: as segundas e sextas versões seriam violentas curas de emagrecimento das iniciais. Ora, cotejando os textos, verifica-se que quase sempre as últimas versões são fisicamente mais extensas, para poderem ser interiormente mais intensas (e portanto, mais no osso, como ele gostava de dizer)».

¹⁶ José Cardoso Pires, *O burro-em-pé* (ed. 1999), cit., p. 158.

¹⁷ In questa accezione non è un caso che l'altra opera prodotta da Cardoso Pires durante il periodo londinese sia proprio un saggio intitolato *Técnica do golpe de censura*, ora incluso in José Cardoso Pires, *E agora, José?*, Moraes, Lisboa, 1977, pp. 198-243.

Dinossauro I	Dinossauro II
<p>Quanto tempo gastou o Imperador a estudar a maneira de se ver livre das palavras que o incomodavam? Meses? Anos? O melhor da vida, há quem diga. Bandos de espões batiam as ruas com o encargo de denunciar a língua, confrarias de doutores mergulhavam nos compêndios, outros na letra de forma, no diz que diz.</p> <p>A fala dos mexilhões era passada a crivo, havia orelhas de morcego a caçá-la nas dobras da sombra, imagine-se.</p> <p>O Mestre é que não se dava por satisfeito. Queria melhor, cismava num remédio infalível que não podia dizer. Reunido no gabinete com alguns mágicos sem passaporte, ligou lâmpadas e megalâmpadas, instalou labirintos, olhos electrónicos, cabelos de platina, deu instruções secretas a computadores de inconcebível crueldade – e ao ver a máquina a funcionar, esfregou as mãos: agora sim, a música ia ser outra. Seguidamente pagou aos mágicos os salários prometidos e empurrou-os para o</p> <p style="text-align: center;">«OLHO DA RUA»</p> <p>(ou mandou-os matar, na opinião de alguns historiadores).</p> <p>Aquilo que até ali não passava de um modesto gabinete sem nada de especial iria ser conhecido por</p> <p>A CÂMARA DE TORTURAR PALAVRAS</p> <p>Onde verbos e substantivos, cedilhas e</p>	<p>Quanto tempo gastou o Imperador a perseguir as palavras que empestavam, dizia ele, o Reino? Meses e meses. Anos. O melhor da vida, o suor da insónia. Bandos de espões batiam as ruas atrás da frase solta e do dito por dito, confrarias de mafarricos adejavam pelas entrelinhas dos compêndios, sacudiam a letra de forma e se fosse preciso esmangavam-na, davam-lhe jeitos, maneiras. A fala dos mexilhões era passada a crivo cerrado e havia orelhas de morcego a caçá-la nas pregas de cada sombra.</p> <p>O Mestre é que não se dava por satisfeito. Queria melhor, cismava num remédio infalível que não podia dizer. Reunido no gabinete com alguns engenhosos muito dele, ligou lâmpadas e megalâmpadas, meteu cérebros electrónicos, olhinhos a alta voltagem e cabelos de platina; vozes cifradas; computadores de inconcebível crueldade. E ao ver o monstro a funcionar esfregou as mãos: agora sim, agora sim, a música ia ser outra. Seguidamente pagou aos engenhosos e despachou-os para o</p> <p style="text-align: center;">OLHO DA RUA!</p> <p>(Ou mandou-os matar, resta saber.)</p> <p>Aquilo que até ali não passava de um gabinete de silêncio e mesa dourada iria ser conhecido por</p> <p>A CÂMARA DE TORTURAR PALAVRAS</p> <p>onde o verbo e o substantivo, cedilhas e</p>

restante população dos dicionários sofreriam tratamentos em último grau.	restante população dos dicionários sofreriam tratamentos em último grau.
--	--

Ma tale è la volontà di controllo dell'Imperatore, che egli stesso finisce per diventare dipendente da ciò che vuole legare, censurare, imprigionare, cancellare. Fino a rendersi conto di non poter esistere senza parole, in particolare le sue parole, e senza qualcuno che le ascolti, sebbene costretto. Fino ad arrivare al punto in cui le parole divengono il suo solo sostentamento, il suo più diretto nutrimento, ed è costretto a fagocitarle, con voracità rettiliana:

Dinossauro I	Dinossauro II
<p>NO GABINETE</p> <p>e só no gabinete é que o Imperador cumpria agora o seu reinado. Escrevendo diante do retrato oficial, e a ouvir-se no altifalante: espelhado portanto na figura e no som.</p> <p>De quando em quando as nervuras da teia estremeciam, suspendendo uma gota de orvalho. Parecia uma lágrima minúscula – e até podia ser – um ponto a luzir, a oscilar, mas o magnífico Dinossauro já estava alerta, imóvel, atrás da secretária: Olá? No quadro de alarme começavam a tiritar sinais, saltavam luzinhas de pisca-pisca, e os computadores entravam em acção. Matraqueavam códigos, despejavam registos, à medida que a agonia de sons ia crescendo arrastada pelos zumbidos da corrente, pzz... pzzzz... e, já se sabia, tinha caído uma palavra na teia, uma das tais.</p>	<p><i>No gabinete</i></p> <p>Entre o discurso e a caça às palavras é que o Dinossauro cumpria o seu reinado. Escrevia e vigiava, à sombra do retrato oficial que tinha em cima da secretária e sempre guiado pela sua voz dentro dele. Mas se abrisse a porta podia continuar a ouvir-se, desdobrado pelos altifalantes que havia nos corredores e na sala ao lado onde estava a estátua que era ele mesmo em corpo histórico. Havia um frio de eternidade naquela teia de circuitos, uma aragem de zumbidos metálicos, e o Dinossauro, atrás da secretária dourada, sua varanda, suas patas leoninas, parecia um sonâmbulo pousado num sonho desértico. Não dormia há séculos, dizia-se dele; outros garantiam: repousa vivo à margem da morte, que é a linha donde se vê mais claro. De quando em quando as nervuras da teia estremeciam, suspendendo uma gota metálica:</p> <p>TINHA CAÍDO UMA PALAVRA.</p>

Olhinhos duros, vorazes, o Mestre seguia a marcha nos canais, preso ao ponto, à sílaba. Via-a correr como doida, ora a comprimir-se, ora a inchar, denunciada continuamente na fita de registo que saía dos computadores. Estava ali o vocábulo em toda a sua biografia – antecedentes, raízes familiares, sabores que o tempo lhe dera, tudo. Sem estremecer, um olho na teia, outro na tira de papel, o Imperador não se precipitava. Mas de repente, se era caso d’isso, e com uma agilidade inesperada em tão ressequida figura, zás, saltava sobre a palavra e devorava-a. Algures, nesse momento, um mexilhão tinha perdido a voz.

[...]

O dorso ia crescendo. Crescendo, crescendo, crescendo. Dinossauro, sempre de guarda à teia, ia devorando palavras atrás de palavras. Devorando, devorando, devorando. Embalava-se, ouvindo os discursos que tinha escrito pelos anos fora, e continuava a fazer mais porque se sentia inquieto com a estupidez universal. Era um doutor sábio, um mágico. Transplantava cadáveres de palavras sepultadas na Idade Média para a língua dos vivos.

«ALÔ, PLANETAS! ATENÇÃO ÀS PALAVRAS!»

Olhos astutos, impassíveis, o Mestre seguia-a a ondular num quadro de luz, traduzida num ponto, crescendo sílaba a sílaba, ora a comprimir-se, ora a inchar, correndo, nervosa, num sulco eléctrico. Os computadores vomitavam fitas perfuradas: ia ali o registo, a denúncia duma palavra em toda a sua biografia, antecedentes, raízes familiares, duplos sentidos, tudo; era uma vida inteira a desenrolar-se em renda de códigos. E de repente, se fosse caso disso, o Imperador saltava do seu poleiro dourado com uma agilidade assustadora e devorava-a. Algures, nesse momento, um mexilhão tinha perdido a voz.

[...]

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

«ALÔ, UNIVERSO! ATENÇÃO PALAVRAS!»

In questo senso, la seconda stesura sembra in parte più limpida e diretta; l'Imperatore non vuole più liberarsi¹⁸ delle parole, ma più sadicamente, perseguirle; nel secondo dei passi riportati, il concetto è ancora più chiaro: se nella prima versione Cardoso Pires scrive: «No gabinete e só no gabinete é que o Imperador cumpria agora o seu reinado»¹⁹, nella seconda trasforma la frase in «Entre o discurso e a caça às palavras é que o Dinossauro cumpria o seu reinado»²⁰. Inoltre, l'inserimento dell'inciso sull'insonnia perpetua dell'Imperatore, «à margem da morte»²¹, accentua l'idea che egli sia il vero agente della persecuzione, e non la fredda macchina da lui voluta, o meglio, che sia comunque lui il vero cervello dietro alla macchina, l'unico vero responsabile delle azioni persecutorie.

Più in generale, nel raffronto fra questi passi, si nota un'altra caratteristica della riscrittura del testo: la diminuzione delle costruzioni o delle onomatopée infantili, che è riscontrabile in generale in gran parte della nuova versione; in qualche modo un lieve allontanamento dal generale tono favolistico, falsamente rivolto ad un pubblico di bambini, della versione originale.

E infine il passo della metamorfosi; non è necessario sottolineare che si tratta di un punto chiave dell'opera, il momento in cui la mostruosità, da morale e politica, si riversa sull'aspetto fisico dell'*Imperador*, il quale guarda con spavento la statua di bronzo, «que era ele mesmo em corpo histórico»²², come un Dorian Gray al contrario.

Dinossauro I	Dinossauro II
Tempos depois quem visse os dois imperadores lado a lado, o de bronze e o de rosto de cera, perceberia os desgastes que os anos tinham trazido.	Tempos depois quem visse os dois imperadores lado a lado, o de bronze e o das faces de cera, perceberia os desgastes que a idade tinha trazido.

¹⁸ «Quanto tempo gastou o Imperador a estudar a maneira de se ver livre das palavras que o incomodavam?», José Cardoso Pires, *O Dinossauro Excelentíssimo*, cit., p. 38; il corsivo è nostro.

¹⁹ Ivi, p. 66.

²⁰ José Cardoso Pires, *O Burro-em-pé* (ed. 1999), cit., p. 147; il corsivo è nostro.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

<p>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.</p> <p>«JESUS, COMO TU MUDASTE» diria a mãe se fosse viva.</p> <p>Também a mão direita, essa que na estátua aparecia serena e purificada como as dos bispos, também a mão direita estava destruída, percebia-se agora. Tinha ganho uma data de calos, nós da caneta; os dedos afilaram-se em garra e acabou por não ser mão nem ser nada mas um molho de raízes penduradas na extremidade de um braço que lhe dava pelos joelhos. Só os olhos continuavam vivos, treinadíssimos em espiar segundos sentidos, dois carvões de diamante.</p> <p>«JESUS»</p> <p>diria de facto a mãe. (Ou talvez não dissesse, pois – vem nos livros – quem o feio ama ou muda de lentes ou então acha bonito, e mães são mães: há só uma.) O mesmo aconteceu com os senhores da Corte, os multiexcepcionais que tinham chave para se aproximar do imperador ermitão. Esses, vestidos de óculos inteligentes, não consideravam a coisa tão feia como isso. Viam a testa imperial a engrossar mas pensavam que</p>	<p>Dobrado anos a fio à secretária, o Mestre tinha criado corcovas que lhe ondulavam o dorso de cima a baixo e ganhara um andar curvado e vigilante; e como escrevia com ódio às palavras, murmurando-as e roendo-as ao correr do aparato, os lábios foram-lhe desaparecendo. A boca não passava de uma cicatriz, salvo seja, e os dentes estalavam em escamas. Um bicho.</p> <p>«JESUS, COMO TU MUDASTE» diria a mãe se fosse viva.</p> <p>A boca, também, era o menos, já que com a idade foi ficando escondida atrás dum nariz em perpétuo crescimento. Porquê? Por humores do interior que a medicina não cura ou, mais simplesmente, porque a lei da gravidade não perdoa (diz a ciência) e o Mestre, sempre de cabeça baixa, sofreu-lhe as consequências, o nariz foi pendendo, pendendo, até naquilo. Já não era nariz, era monco e depois nem monco era: uma crista a meia cara ou coisa assim.</p> <p>Os Conselheiros não achavam uma desgraça por aí além. A testa imperial engrossara, era um facto, mas devia ser a pressão das ideias, as famosas bossas</p>
---	---

<p>era a pressão das ideias, as famosas bossas da sabedoria. À mão gigante chamavam-lhe a «sacrificada» porque trabalhava muito em benefício deles e da humanidade em geral e, sendo tão horrível e descarnada, só podiam compará-la à dos santos de jejuns desérticos, glória a Deus. Quanto às corcovas, fruto dos anos, sábio foi São Francisco e, salvo erro, também as teve. E grandes.</p> <p>Surge-nos assim o Mestre, a crescer e a libertar-se da forma humana. Monstro de sapiência que avançava sobre planícies desoladas, sobre mundos por construir, cinza, água e metal, com o dorso eriçado e a temível majestade dos bichos da primeira criação.</p> <p>Alguém lhe chamou Dinossauro – e ficou. Na História, como Dinossauro Primeiro, Imperador e Mestre; na memória dos mexilhões como Doutor Dinossauro simplesmente. Ou como Douktor Dinosaurus, que é para soar mais áspero e mais crepuscular. Noutra palavra: mais gótico. Sempre diz melhor com ele.</p>	<p>da inteligência. Ao braço gigante chamavam-lhe O Sacrificado porque era a alavanca da mão da escrita, sempre a assinar.</p> <p>Quanto às corcovas, sábio fora São Francisco das Avezinhas e também as tivera grandes.</p> <p>Entretanto o Mestre, pata arrastada, monco pendido, avançava assustadoramente pelos desastres dos anos com os olhos postos na estátua da sua primeira encarnação. Nunca alguém lhe diria que há muito tinha perdido o traço humano e que já projectava para longe uma sombra de monstro de solidão, dorso ondulante, a errar por paisagens crepusculares de cinza e metal.</p>
--	--

Ancora una volta, dal raffronto fra le due versioni, notiamo alcuni elementi importanti: innanzitutto la descrizione diviene più realistica, più fisica e inquietante; inoltre, elemento significativo, sparisce la consequenzialità della nascita del nome *Dinossauro*, troppo diretta e schematica, che dava ad intendere che tale designazione risalisse al periodo della trasformazione fisica, mentre nella seconda versione è conservata l'idea che la mostruosità rettiliana sia uno stato ontologico dell'Imperatore, precedente alla metamorfosi che porta alla totale corrispondenza fra la sua anima e il suo corpo.

Questi sono solo piccoli esempi di quanto potenzialmente possano essere fruttuosi raffronti del genere. Ma, in attesa di lavori più ampi e sistematici, applicati all'intera opera cardosiana, cerchiamo di capire cosa è già possibile desumere da questi primi, brevi sondaggi, a partire dalla maniera di concepire la produzione letteraria che aveva Cardoso Pires. Il flusso continuo della sua scrittura, che sembra venire a patti, ma in realtà contrasta, con la concezione di un testo *definitivo*, è qualcosa di comparabile ad un viaggio, che vale non solo e non tanto per il luogo d'arrivo, ma per il percorso che compie. Senza dubbio la seconda versione dell'opera mostra miglioramenti interessanti, strategie testuali più puntuali e forse più adeguate a quello che si vuole esprimere in un mutato contesto. Ma non per questo la prima versione smette di avere un proprio valore²³.

Innanzitutto, come fondamentale testimonianza storica; il testo pubblicato nel 1972 è esattamente quello letto allora, in un contesto drammatico e unico; che ha fatto epoca, che ha smosso le coscienze, in negativo e in positivo, in anni cruciali per la storia del Portogallo. E dunque è una versione irrinunciabile per qualsiasi analisi che si concentri sulla ricezione. Oltre a ciò, ancora più pressanti possono apparire le ragioni dell'ecdotica: «só a exploração atenta de todas as fases precedentes, o confronto entre as diferentes redacções, a análise das modificações introduzidas nos textos permitirão então reconstruir a *quarta dimensão* que o poeta nos tinha subtraído»²⁴. In questo modo si potrà «chiarire il processo di costruzione poetica che si realizza attraverso fasi successive, tenendo conto dei rapporti di interrelazione e chiarimento reciproco delle strutture poetiche entro il sistema studiato nel suo sviluppo»²⁵.

²³ È interessante notare a questo proposito come, per l'edizione italiana dell'opera, la curatrice Delia Occelli abbia scelto di tradurre la prima versione del testo; cfr. José Cardoso Pires, *Dinosauro Eccellentissimo*, Vertigo, Roma, 2007.

²⁴ Giulia Lanciani, *Variante e reescritta em Carlos de Oliveira: notas à margem de "Turismo"*, in "Vértice" 450/1, 1982, pp. 674-685 (in part. p. 674); il corsivo è nostro.

²⁵ Silvano Peloso, *Dal Paulismo all'estetica non aristotelica: l'«autopsicografia» poetica di Fernando Pessoa attraverso le varianti di due liriche*, in Id., *La voce e il tempo*, Sette Città, Viterbo, 1992, pp. 207-227 (in part. p. 208).

E se tutto questo non bastasse, c'è infine un'altra ragione, più interna all'opera. Tutto sommato, si può dire che la seconda versione è stata maggiormente imbrigliata, tipograficamente normalizzata, resa più letteraria. È più matura, seria, riflettuta; dettata da una nuova presa di coscienza, da un fine differente, che reagisce ai nuovi tempi e trova nuove strategie di conservazione della memoria; ma è anche meno spontanea e infantile, nel senso migliore del termine, incredibilmente meno ricca di giochi di parole e figure di suono. Per lo stesso motivo per cui spesso rimpiangiamo l'infanzia e l'adolescenza, possiamo dunque amare il primo *Dinossauro*. Il flusso continuo della scrittura di José Cardoso Pires può essere considerato come una fedele imitazione della vita e dell'esistenza, perché come loro e con loro cresce, cambia, migliorando in certi aspetti e perdendone altri. Il suo valore è certamente nel punto di arrivo. Ma la sua grandezza è anche e soprattutto nel tempo.

BIBLIOGRAFIA

- BALDELLI, I. (1974), *La riscrittura 'totale' di un'opera. Da «Le storie ferraresi» a «Dentro le mura»*, in "Lettere Italiane", XXVI, 2, pp. 180-197.
- CARDOSO PIRES, J. (1972), *Dinossauro Excelentíssimo*, Arcádia, Lisboa (trad. it. *Dinosauro Eccellentissimo*, Vertigo, Roma, 2007).
- CARDOSO PIRES, J. (1977), *E agora, José?*, Moraes, Lisboa.
- CARDOSO PIRES, J. (1979), *O Burro-em-pé*, Moraes, Lisboa.
- CARDOSO PIRES, J. (1988), *A República dos Corvos*, Dom Quixote, Lisboa.
- CARDOSO PIRES, J. (1999), *O burro-em-pé*, Dom Quixote, Lisboa.
- CONTINI, G. (1947), *Esercizi di lettura*, Le Monnier, Firenze.
- GOULD, S. J. (1989), *Wonderful Life: the Burgess Shale and the Nature of History*, Norton, New York (trad. it. *La vita meravigliosa. I fossili di Burgess e la natura della storia*, Feltrinelli, Milano 1990).
- LANCIANI, G. (1982), *Variantes e reescrita em Carlos de Oliveira: notas à margem de "Turismo"*, in "Vértice" 450/1, pp. 674-685.
- LEPECKI, M. L. (org. por) (2003), *José Cardoso Pires. Uma vírgula na paisagem*, Bulzoni, Roma.
- PELOSO, S. (1992), *La voce e il tempo*, Sette Città, Viterbo.
- PORTELA A. (1991), *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, Dom Quixote, Lisboa.