

O CHEIRO E A NÁUSEA. MEMÓRIA, PÓS-MEMÓRIA
E ANÁLISE INTERDISCURSIVA EM *DINOSSAURO
EXCELENTÍSSIMO* DE JOSÉ CARDOSO PIRES
E *LOS GIRASOLES CIEGOS* DE ALBERTO MÉNDEZ

SMELL AND NAUSEA. MEMORY, POST-MEMORY AND
INTERDISCURSIVE ANALYSIS IN *DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO*
BY JOSÉ CARDOSO PIRES AND *LOS GIRASOLES CIEGOS*
BY ALBERTO MÉNDEZ

Eduarda Barata

CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

<https://orcid.org/0000-0001-8583-0553>

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura analítica comparatista entre *Dinossauro Excelentíssimo* (1972 e 1979) de José Cardoso Pires e *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez, considerando as representações de poder, do medo e das ditaduras, os estudos de memória e de pós-memória. Para tal, será utilizada a análise interdiscursiva, de Tomás Albaladejo, num diálogo plural que interliga Estudos Ibéricos, Estudos Literários Comparados e Estudos de Memória.

Palavras-chave: Comparatismo, Literatura Comparada, Estudos de Memória, Pós-Memória, Medo, Ditadura, Guerra Civil de Espanha, Franquismo, Salazar, Alberto Méndez, José Cardoso Pires, Estudos Ibéricos, Conto, Fábula, Arquivo.

ABSTRACT

This article proposes a comparative analysis between *Dinossauro Excelentíssimo* (1972 and 1979) by José Cardoso Pires and *Los girasoles ciegos* (2004) by Alberto Méndez, taking into consideration the representations

of power, fear and dictatorship as well as memory and post-memory studies. In order to do so, interdiscursive analysis will be used, as studied by Tomás Albaladejo, intertwining Iberian Studies, Comparative Literature and Memory Studies.

Keywords: Comparative Literature, Memory Studies, Post-Memory, Fear, Dictatorship, Franco, Salazar, Spanish Civil War, Alberto Méndez, José Cardoso Pires, Iberian Studies, Short Story, Fable, Archive.

I. ESTUDOS LITERÁRIOS COMPARADOS E MEMÓRIA

A memória e a arte literária são indissociáveis. A memória faz parte, aliás, das mais antigas convenções da Retórica, sendo um dos cânones segundo os quais se deve elaborar um discurso de acordo com os princípios aristotélicos (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*). É a memória que principia e cessa o ciclo discursivo, estando intrinsecamente ligada ao primeiro cânone, o da *inventio* (recoleção de pensamentos e ideias). A outro tipo de memória nos referimos quando abordamos os Estudos de Memória: um campo de estudos que discute as noções de memória histórica, memória coletiva e memória cultural, a partir de autores como Henri Bergson, Paul Ricoeur, Jan & Aleida Assmann, Beatriz Sarlo e Marianne Hirsch. No entanto, todas estas *memórias* se relacionam. Para os estudos literários, Clara Rocha (2003) e a comparatista Helena Carvalhão Buescu (2013) já se haviam debruçado sobre a memória literária e o “património im-perfeito” (Buescu, 2013: 15) que cabe à literatura construir, incessantemente, como lugar “fundamental de localização de memória cultural” (Buescu, 2013: 15) e de revisitação semiótica e simbólica dos vários eixos temporais que se cruzam no texto.

Os Estudos Literários Comparados, enquanto cerne dos estudos literários, sinalizam a memória como lugar e propósito fundamental

da literatura. A Literatura, dizem-nos os comparatistas, é o espaço primordial de confluência de memórias.

Percebemos, destarte, que a memória, além de indissociável dos estudos literários, é o laboratório literário. Ou por outras palavras, e recorrendo à forma como os Antigos entendiam a memória, é aí que radicam as ideias, concepções e símbolos que servirão de matéria da criação literária. E que, depois, a promovem e determinam o seu percurso infinito, através da leitura e consciencialização dos seus símbolos e semiótica. É neste âmbito que Mark Turner nos fala de uma “mente literária”: na forma como todos os seres humanos, sendo ávidos leitores ou não, acolhem, subliminarmente, o tecido mítico-simbólico de transfiguração do mundo de que a literatura é detentora. E neste sentido, por incluir no seu saber e método primordial a comparação, o comparatismo é uma disciplina que atua como exercício de transições e transfigurações de memórias por meio literário.

A partir destes elementos, proponho uma leitura plural entre Estudos Ibéricos, Comparatismo e Estudos de Memória, nas obras *Dinossauro Excelentíssimo* (1972, 1979) de José Cardoso Pires (1925-1998) e *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez (1941-2004).

II. *DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO* (1972, 1979) E *LOS GIRASOLES CIEGOS* (2004)

Dinossauro Excelentíssimo, de José Cardoso Pires, foi publicado em 1972, em plena ditadura do Estado Novo, quando já Marcelo Caetano ocupava a cadeira de poder, numa chefia bipolar compartilhada com o Presidente da República de então, Américo Tomás. Viviam-se a chamada “primavera marcelista”, ou seja, um período político que suporia uma liberalização de costumes e reformas sociais, dada a retirada de Oliveira Salazar, mas não foi, efetivamente, isso que aconteceu. Deu-se uma mudança meramente cosmética de algu-

mas instituições e organismos oficiais do Estado Novo de vigilância e censura – mudaram os nomes, mas ficaram os algozes: deixou de se chamar Polícia Internacional de Defesa do Estado, para passar a haver Direção Geral de Segurança, e a Censura passa a designar-se Exame Prévio. Tudo se mantinha, incluindo a Guerra Ultramarina e o constante apelo para que sangue jovem ingressasse nas fileiras de soldados combatentes. É neste contexto político e social que surge *Dinossauro Excelentíssimo*.

José Cardoso Pires escreve a obra entre 1970 e 1971 como uma carta à filha mais nova, a Ritinha, o vocativo da história, quando se encontrava em Londres. É a história satírica e fabular de um Imperador que surge do nada para depois governar o Reino do Mexilhão tendo como armas e leis a palavra e o silêncio – é uma representação satírica e grotesca de Oliveira Salazar. Na ocasião em que é publicada, numa cuidada edição com 21 ilustrações em extra-texto de João Abel Manta, estala uma controvérsia na Assembleia Parlamentar que dá maior fama ao livro, na qual dois deputados discutem acaloradamente sobre a existência da censura em Portugal: Miller Guerra, da oposição ao regime, afirma que a censura persiste, ao passo que Casal Ribeiro, da União Nacional, discorda, exemplificando tal com a publicação do “infame Dinossauro”. Explica-se destarte por que motivo *Dinossauro Excelentíssimo* não chegou a visitar os censores, tendo escapado aos seus crivos até assentar nas bancas da Feira do Livro de 1972, e ter esgotado sucessivas edições e tiragens. Após o 25 de abril de 1974, o autor refez o texto para a coletânea *O Burro-em-Pé*, de 1979, com ilustrações de Júlio Pomar, e em 1988 para a coletânea de contos *República dos Corvos*.

Algumas autoras e especialistas já se haviam debruçado sobre o estudo desta obra, nomeadamente María Jesús Fernández García (2000), que a aproxima de *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez e a integra no âmbito das *novelas de dictadura y de dictador*;

ou Maria Lúcia Lepecki (2003), que analisa o intertexto evangélico da fábula, entre muitos outros autores e estudos, sobre os quais já dissertei noutra ocasião (Barata, 2020).

As edições de 1972, 1979 e 1988 são bastante diferentes e não é só devido ao contexto cultural e político em que foram publicadas. Outra diferença prende-se com a estrutura narrativa (Celani, 2011; Barata, 2020). A edição de 1972 é dividida em várias partes – um introito, no qual o narrador introduz a fábula; a “Parte Primeira”, intitulada “O Homem que veio do nada”, seguida da “Parte Segunda”, chamada “O Reino”, a “Parte Terceira” denominada “As Palavras” e, finalmente, o “Epílogo”. Isto é importante, pois há uma vivacidade gráfica mais evidente nas primeiras edições (pré-25 de abril) não só por existir esta divisão estrutural da fábula, mas porque certos elementos “folhetinescos” foram preteridos pelo autor nas edições mais recentes. Por exemplo, as frases: “SERIA, POIS, NO MAIS SECRETO ISOLAMENTO, QUE IRIAM TER LUGAR OS... [mudança de página] NOVOS E SENSACIONAIS EPISÓDIOS DO DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO” (Pires, 1972: 56-57), que causam uma vivacidade ao texto próxima da oralidade e da teatralidade, foram retiradas das edições posteriores. Mantive as frases citadas *supra* em maiúsculas, pois os títulos, subtítulos e outras expressões assim constam, em maiúsculas, ou destacadas a negrito ou intercaladas com linguagem onomatopaica “TCHAP!” (Pires, 1972: 72) ou: “Chamaram sábios estrangeiros **à cause des mouches** e **because of les mouches (...)**” (Pires, 1972: 77). A edição de 1972 tem um cuidado gráfico e visual pensado e acautelado pelo autor – as próprias anotações do escritor nas versões para publicação incluíam essas alterações gráficas. Pretendia-se que o aspeto visual da fábula veiculasse uma oralidade quase teatral, tipo banda desenhada, folhetinesca, de ribombante efeito na leitura (a tal *vivacidade*). Por exemplo, no caso da última citação

em maiúsculas, a mudança de página que corta a frase introduz a “Parte Terceira”, onde terão lugar os “NOVOS E SENSACIONAIS EPISÓDIOS”.

Em todas as edições, o relato do contador de histórias é intercalado pelos apartes à Ritinha, o vocativo a quem se dirige o contador desde o início da fábula. Nas edições pós-25 de abril, há apenas um aparte no início e outro no final (com diferenças no conteúdo em relação às edições anteriores). Há, porém, mais apartes que acompanham a leitura na edição pré-25 de abril, o que provoca uma mudança também no ato de leitura. Em vez de o leitor imergir na leitura da fábula, a edição pré-25 de abril mantém a linha orientadora, qual fio de Ariadne, presente na voz do contador de histórias, situando a Ritinha (e o leitor) entre cenas, como voz elucidativa, que mostra o que aconteceu, explicando certas minúcias da repressão e da censura, como, por exemplo, esta:

Deus criou o som, o homem fez a palavra. Depois, tal como a fez, aprendeu a destruí-la ou a corrompê-la e senão vejamos.

Temos esta fita gravada, repara. Agora, cortando um pedaço escolhido – assim – e colando-o noutra ponta – acolá – podemos, é relativamente fácil, transformar a verdade da voz que aqui está.

Apagar, desdizer a voz, até. Confundi-la.

Montagem, chama-se a esta operação que, como vês, é facilíma. Mas há processos menos simples e muito mais eficazes, Ritinha. Se há. (Pires, 1972: 34-5)

Porém, por muito que o autor tenha refeito e editado largos trechos do texto, o âmago do *Dinossauro Excelentíssimo* mantém-se vivo, como o próprio indica no posfácio à edição de 1979. Nesse posfácio, o autor aborda a desmemória como ser que “larva” e insiste em deixar

rasto no fio de consciência dos que viveram o tempo obscuro que a sua fábula representa:

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 incômoda de qualquer coisa que oxalá se nos vá tornando cada vez mais fabular e delirante. (Pires, 1979: 120)

Tem um propósito quase patrimonial: manter na memória a herança de um passado sombrio, para que a amnésia coletiva não tome o seu lugar. Note-se, aliás, o uso da palavra “desmemória” – depreende-se que é algo que já fez parte da memória, já nela foi fixo, e que se foi depois desfazer, ou seja, não é esquecer o que aconteceu, é desfazer o registo, anulando a memória, com o recurso da mentira.

Los girasoles ciegos, de Alberto Méndez, foi publicado em 2004.¹ Foi a única obra literária de um autor que teve ampla participação cultural e cívica em Espanha, e que não havia publicado nada mais cedo devido aos “altos padrões de exigência” que o impediam de aceitar publicar sequer a sua poesia, um dos géneros que cultivava (Valls, in Albizu Yeregui 2015). O autor morreu cedo, aos 63 anos, devido a um cancro em 2004, por isso não chegou a assistir ao sucesso que *Los girasoles ciegos* alcançou. Trata-se de uma obra que se tornou um marco na literatura espanhola contemporânea e nas *narrativas de memoria*, trazendo mais luz sobre o trauma da guerra civil de Espanha e o franquismo, pese embora já alguns autores haverem abordado estes temas. O livro comemorativo dos dez anos de publicação de *Los*

¹ Agradeço à Professora Maria Fernanda de Abreu a generosidade e gentileza por me ter facultado o acesso à obra de Alberto Méndez e a estudos sobre o autor.

girasoles ciegos, *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez 10 años después*, organizado por Itziar López Guil e Cristina Albizu (2015) atesta o lugar de destaque que esta coletânea de narrativas ocupa na literatura do século XXI. Foi uma obra cujo conjunto de textos criou uma rutura entre o “real” e o “verdadeiro” na literatura, dialogando polifonicamente (como Bakhtin entendia que deveria ser a literatura e o seu dialogismo heteroglóssico) com a memória, o trauma, o medo, a derrota e a morte. São estes os temas e motivos que compõem o conjunto de narrativas que estilhaçam as próprias questões de géneros literários, apontando não a uma hibridização e mescla entre estes, mas a uma rutura e fragmentação daquilo que pode consolidar a narrativa breve: o conto, o memoir, o testemunho, a poesia, a carta, o relatório, os relatos orais, etc.. Abrir e ler *Los girasoles ciegos* é participar no ofício da memória, porquanto a memória, como a literatura, só se cumpre se houver um interlocutor ou recetor das histórias que se contam. Sobre este intercâmbio entre o emissor e o receptor, o contador de memórias e o seu leitor, diz-nos Fernando Valls:

Parece ser que todo lo que se narra en *Los girasoles ciegos* lo había oído contar antes oralmente, y que las historias que relata contienen un trasfondo de verdad y constituyen parte de la memoria de sus allegados. Así, precisa que los avatares de la guerra civil española permanecieron en la memoria de aquellos que lo querían, y que recibí por ósmosis esos recuerdos transmitidos en voz baja como un signo de afecto. Se trataba, por tanto, de recuperar eso zumbido que deja la memoria, para ordenar a través del lenguaje y de la literatura los matices y olores de esa evocación (...). (Valls, in Albizu Yeregui: 2015)²

2 Esta obra, por ser em formato *e-book*, não tem número de páginas nem nenhum tipo de localizador de texto (vd. referências). Lamentavelmente, apenas consigo apresentar o ano da obra e o autor de cada artigo.

Em *Los girasoles ciegos* contam-se quatro histórias que testemunham o sentimento de derrota, o horror, o medo e a sua habituação em quatro anos-chave, sendo que a cada ano é associado um relato. Explica-nos Fernando Valls:

En estos cuentos se narran cuatro historias de horror y desolación, donde se ahonda en las razones del fracaso republicano, no en vano todos los títulos aluden a la derrota, repitiendo un esquema semejante, pues se enuncian como una dicotomía cuyo primer elemento aparece compuesto por el correspondiente ordinal, la fecha en que transcurre la acción y la palabra *derrota*, mientras que en segundo término nos encontramos con el enunciado diferenciador: “Si el corazón pensara dejaría de latir” (en situaciones extremas, las decisiones importantes se toman con el corazón, más que con la cabeza, que siente más que piensa); “Manuscrito encontrado en el olvido” (donde baraja dos títulos clásicos: *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1805), novela de Jan Patocki, y *Donde habite el olvido* (1933), de Luis Cernuda); “El idioma de los muertos” (cómo debe expresarse, en qué idioma, quien ya se siente condenado, muerto, piensa Juan Senra), y por último, el que da título al conjunto, “Los girasoles ciegos”, el cual se repite en el texto (...). A estas *derrotas*, los nacionales las denominaron “Victoria”, y los tres años que siguieron al fin de la contienda, 1940, 1941 y 1942, fueron denominados “I, II y III Año Triunfal”, respectivamente, y así aparecía en libros y publicaciones diversas. Son relatos, por tanto, para activar la memoria, contra el olvido (...) y en defensa de la idea de que, en una guerra entre hermanos, al fin y a la postre, todos son perdedores. Quizá por el o los personajes, casi siempre seres anónimos, aparezcan desorientados, perdidos como los girasoles ciegos del título según se define el Hermano Salvador en la última pieza. (Valls, in Albizu Yeregui: 2015)

Uma obra contra a “desmemória e a mentira”, e outra para “ativar la memoria, contra el olvido” – percebe-se aqui o principal ponto de ligação entre estas duas obras. Obras extraliterárias, pois transcendem o próprio ofício da literatura para se inscreverem num tecido intertextual e extratextual de símbolos e signos contra o medo e a amnésia coletiva. Vejamos como estas questões se associam através da análise interdiscursiva.

III. A ANÁLISE INTERDISCURSIVA E OS ESTUDOS DE MEMÓRIA – UMA PERSPETIVA COMPARATISTA

A análise interdiscursiva é uma ferramenta analítica que permite que disciplinas de diferentes metodologias, objetos de estudo e paradigmas possam combinar-se, de forma interativa e crítico-analítica, no sentido de amplificação do conhecimento e da ciência. Primeiramente abordada e desenvolvida por Tomás Albaladejo (2008, 2012), a análise interdiscursiva assume-se como aglutinação entre a Retórica, a Poética e a Literatura Comparada como campo fértil de análise extraliterária que privilegia os elementos da alteridade e da diferença. Indica-nos este autor que os estudos literários comparados, por assumirem, na sua génese, a comparação como método de análise, podem: “(...) llevar a cabo una aportación fundamental al análisis y a la explicación de los discursos literarios y no literarios, contribuyendo así al conocimiento de las obras literarias y de la Literatura en general, de los procesos de producción y de interpretación, de la relación entre las obras y los contextos, *etc.*” (Albaladejo, 2008: 257). É, portanto, neste sentido que importa abordar a ferramenta da análise interdiscursiva como “instrumental crítico de práctica analítica y de fundamentación teórica” (Albaladejo, 2008: 257). Não implica somente a comparação entre discursos ou o estudo analítico desses mesmos discursos, mas estabelecer relações entre diferentes tipos de discursos (Albaladejo, 2008: 257).

Ou seja, a análise interdiscursiva traz à luz do comparatismo os *outros discursos*, além do literário: o discurso interartístico, o discurso histórico; ou tudo aquilo que possa ser chamado a entrar num estudo comparativo verdadeiramente abrangente do ponto de vista cultural, artístico, histórico, social, científico e político.

O objeto da análise interdiscursiva é, pois, a análise, exame e estudo analítico-crítico entre o que as disciplinas constituem como principais temas, abordagens e motivos e os discursos que se possam com estas relacionar. Utilizam-se, destarte, as ferramentas críticas e analíticas de outras disciplinas para que, dos discursos frutos dessa análise, se consigam compreender processos, conceitos e criar perspectivas válidas que representem uma outra forma de ler, comparar e analisar determinado discurso com ferramentas de outra disciplina (Albaladejo, 2008: 258-260). A análise interdiscursiva está a par do método comparatista, e por isso Albaladejo as relaciona como elementos nucleares de uma mesma fórmula. Esta ferramenta analítica determina-se: “(...) por una constante interacción teórico-explicativa y crítico-analítica, ya que todas las perspectivas y todos los planteamientos que intervienen en el mismo son a la vez instrumento y objeto de reflexión (...) y están abiertos a modificaciones desde los resultados del mismo” (Albaladejo, 2008: 259). Explica ainda os três níveis de que esta ferramenta é composta: analítico-crítico, teórico e meta-analítico, e metateórico. Ao primeiro associa-se a relação crítica e de questionamento entre as várias áreas que aglutina e sobrepõe com vista à análise. O segundo integra as teorias das ciências e da cultura como parte de um tronco comum, determinando quais podem ser utilizadas. O nível metateórico é o resultado desse questionamento crítico e do relacionamento teórico entre variados campos de estudo, dando especial atenção aos estudos literários comparados e de que forma pode a análise interdiscursiva ser utilizada como estratégia analítica (Albaladejo, 2012: 25).

Para o caso de estudo em apreço, tomo uma tipologia de discurso autóctone dos estudos de antropologia cultural: os estudos de memória e de pós-memória. Assim, farei uma análise literária comparatista sob o prisma de alguns tópicos dos recentes estudos de memória e de pós-memória.

O campo epistemológico dos estudos de memória tem tido grande impulso desde meados do século XX através dos trabalhos e estudos de Maurice Halbwachs (*La Mémoire Collective*, 1950), Siegfried Kracauer (obra póstuma *History – The Last Things Before the Last*, 1969), Aleida Assmann (1999, 2006), e Paul Ricoeur (já na viragem para o século XXI com *La Mémoire, L’Histoire et L’Oubli*, 2000). Porém, aquela que é considerada a obra fundacional dos estudos de memória é *Matière et Mémoire: essai sur la relation du corps à l’esprit* de Henri Bergson, publicada em 1896. Nos mais recentes anos tem-se observado uma articulação dos estudos de memória com os estudos literários e os estudos interartes, de que é exemplo o colóquio internacional *Filologia, Memória e Esquecimento*,³ do qual resultou a monografia *ACT20 – Filologia, Memória e Esquecimento* (Alves *et al.*, 2010). Nessa obra, Fernández García (in Alves *et al.*, 2010: 493-508) analisa aturadamente a figura e memória dos ditadores ibéricos a partir de conjunto de obras do século XX e XXI (três de literatura portuguesa e três de literatura espanhola) no qual *Dinossauro Excelentíssimo*⁴ se inclui, num ensaio sobre a *desobjetivação* dos factos históricos e sua transposição para o discurso literário.

Helena Carvalhão Buescu chama os estudos de memória e o conceito de memória cultural para os estudos literários como saber

3 Realizado em 2008 pelo Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

4 A autora elabora a sua análise a partir da edição de 1999 de *Dinossauro Excelentíssimo* (da Dom Quixote).

agregador das humanidades, cuja atitude dinâmica e contemplativa (entendendo a contemplação e observação como ação ativa e transformadora, e não passiva e inerte) expõe uma construção da experiência humana e uma “dimensão de presença” que implica uma mediação entre os passados, presentes e futuros, enquanto se afirma como “gesto decisivo de modelização sempre variável do mundo” (Buescu, 2013: 14). Considera, depois, a literatura enquanto “arquivo de diferenças” (Buescu, 2013: 16) em que as experiências do mundo comum e incomum coabitam. Esse “arquivo de diferenças” é a fonte da mediação ou a dialética de assimilação e confrontação entre o mito e a história, verdades e incertezas, ou, utilizando uma expressão da última narrativa de *Los girasoles ciegos*, entre o que é “real” e o que é “verdadeiro”, e constitui as várias experiências intersubjetivas e intersemióticas que caracterizam o tecido cultural da presença humana ao longo do tempo. Mas antes disso, refere ainda que: “A literatura é um dos sítios fundamentais de localização da memória cultural (...) como herança permanentemente negociada com passados, presentes e futuros, património *im-perfeito* e por isso património sempre *em vias de fazer-se*” (Buescu, 2013: 15).

O “património *im-perfeito*” que continuamente está “*em vias de fazer-se*” é moldado pela memória e imaginação do escritor e do leitor. O livro, em si mesmo, é um elo dialético entre quem escreve e quem lê e entre a memória e a imaginação. A escrita depende da memória, que, por sua vez, depende da imaginação. Relata-nos Cardoso Pires numa entrevista: “Se o jornalista for escritor, sabe escrever o que é fundamental. Depois, tem de ter imaginação, pois sem ela não se pode ser nem escritor, nem jornalista, nem leitor. O pior leitor é o que não tem imaginação. O livro não é o que lá está, é o que a pessoa imagina. O livro é escrito por quem lê” (Ribeiro, 1998: 30).

Mas como trabalha a memória, enquanto plano interdiscursivo, nos discursos literários que estudamos aqui? Na verdade, a memória

situa-se num dos polos dessa dialética que é espelhada pela rememoração dos acontecimentos sentidos, mais do que vividos, sendo que o outro polo é a imagem ou o conjunto de imagens – o imaginário. Ambos os polos se relacionam de forma interdependente, porquanto são causa e consequência um do outro. Henri Bergson e Paul Ricoeur estudam o papel da memória em estreita articulação com as imagens por ela suscitadas. A partir da ideia bergsoniana da passagem entre memória pura e memória imagética, Ricoeur reflete sobre esta relação na sua obra *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* (2000)⁵ e aponta algumas pistas para entendermos melhor a relação entre esses dois tipos de memória, conforme Bergson havia exposto na obra *Matière et Mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896). Paul Ricoeur examina o papel do imaginário na memória, a partir da distinção entre a “memória que recorda” e a “memória que repete”:

The distinction between a “memory which recalls” and a “memory which repeats” was the fruit of a method of division that consisted in distinguishing “two extreme forms of memory in their pure state”, then in reconstructing the memory-image as an intermediary form (...). And it was in the act of recognition that this fusion occurred, signalled by the feeling of *déjà vu*. It is also then in the work of recollection that this operation of putting the “pure memory” into images can be grasped in its origin. We can speak of this operation only as a movement from the virtual to the actual (...). Such is the “movement of memory at work”. It carries memory back so to speak into a region of presence similar to that of perception. But – and here we reach the other side of the difficulty – it is not just any sort of imagination that is mobilized. In contrast to the function of derealization, culminating in a fiction exiled

5 Para este trabalho, utilizei a edição inglesa.

to the margins of reality considered in its totality, what is celebrated here is instead the visualizing function of imagination, its manner of giving something to be seen. (Ricoeur, 2004: 52)

A imaginação desempenha aqui uma função de visualização dos factos ocorridos, na mesma forma que Aristóteles disserta sobre o “dar a ver” que o poeta tem de intuir quando compõe os enredos e narrativas. Assim, da “memória pura” para a memória imagética segue-se o caminho proposto pela ficção, como um efeito de alucinação cognitiva operada pela memória (Ricoeur, 2004: 52). O imaginário exerce, destarte, um efeito sedutor ou de alucinação sobre a memória, já que leva a que se veja o passado em estreita ligação com o presente. A memória pura, combinada com a memória imagética que o imaginário proporciona, conduz à percepção do que é lembrado e imaginado como algo visível ou já visto: cria-se, assim, um paralelismo entre a fenomenologia da memória e a fenomenologia da imaginação (Ricoeur, 2004: 55). A imaginação deve ser considerada quando abordamos a memória em todas as suas variantes cognitivas e de percepção, pois reforça o sentido da recordação porquanto lhe dá força simbólica. Imaginar é, neste sentido, ver melhor, compreender melhor (Ricoeur, 2004: 55).

A memória nestes dois textos opera de duas formas: na forma de testemunho de um tempo e espaço vividos em contexto repressivo, articulando-se com a imaginação no sentido de veicular representações do poder repressivo (no caso de *Dinossauro Excelentíssimo*) ou do medo (no caso de *Los girasoles ciegos*) que subvertem ou deformam o humano; e de uma forma narrativa, interna, porquanto se trata de uma das características representativas do declínio que as personagens vivem (provocado pela corrupção do poder em *Dinossauro Excelentíssimo*, ou pela derrota e pelo medo, como em *Los girasoles ciegos*).

Começemos pela forma interna, narrativa. No próprio âmbito narrativo, a memória participa no jogo literário a par da sátira e da dialética interdiscursiva. O binómio esquecimento-memória é omnipresente, pois não se poderá falar da memória sem o que se lhe opõe. Todavia, enquanto em *Dinossauro Excelentíssimo* os recursos de que a memória se serve para combater a “desmemória que larva” esculpem uma representação satírica e grotesca ao ditador português; em *Los girasoles ciegos*, a memória desempenha múltiplas funções como fiel depositária dos testemunhos e relatos que nos chegam através das quatro narrativas de que se compõe o livro, ou quatro derrotas. Em *Los girasoles ciegos*, a memória, além de tema principal no qual se consubstancia um dos propósitos do livro – a de fazer vingar (e não utilizo esta palavra por acaso) um monumento literário aos perdedores, aos que sucumbiram ao medo e à morte – reveste-se igualmente de um papel funcional. A memória, em *Los girasoles ciegos*, é também arquivo. Isto é, as quatro narrativas (nunca reveladas como contos ou relatos, algo que tem sido estudado por inúmeros especialistas, como Cristina Albizu) são acervos ou *espólios literários* das vítimas, dos invisíveis da história, contendo relatos, cartas, testemunhos, confissões, notas pessoais, atos de julgamento (na primeira narrativa), transcrições de cadernos manuscritos (na segunda narrativa), histórias e testemunhos que radicam no cárcere de uma personagem (terceira narrativa), ou confissões distintas sobre os mesmos acontecimentos (na quarta e última narrativa). Um “arquivo imaginado”, que contraria o medo pela força da recordação.

A memória literária é o ponto que interliga o discurso histórico, simbólico e literário. A desintegração do signo da memória através dos vários textos que a compõem (os “textos de arquivo” em *Los girasoles ciegos* ou a voz do contador de histórias à Ritinha, intercalada com os apartes, em *Dinossauro Excelentíssimo*), é feita a partir do cruzamento e estilhaçar desse trio discursivo – história, símbolo, lite-

ratura – e multiplica as perspetivas sobre os efeitos do poder repressivo ou sobre o medo e a derrota.

É neste sentido que falamos da segunda forma da memória: na forma de um testemunho recordado e decalcado pela semiótica do imaginário e do simbólico. Jan Assmann, a este propósito, defende:

No contexto da memória cultural, a distinção entre mito e história desaparece. O passado enquanto tal, investigado e reconstruído por arqueólogos e historiadores, não conta para a memória cultural; o que conta, sim, é o passado na medida em que este é recordado. O que importa aqui, no contexto da memória cultural, é o horizonte temporal da memória cultural. A memória cultural chega ao passado somente na condição do passado poder ser reclamado como “nosso”. É por esse motivo que nós nos referimos a este tipo de consciência histórica como “memória” e não somente como conhecimento sobre o passado. O conhecimento sobre o passado adquire as propriedades e as funções da memória se estiver relacionado com um conceito de identidade. Se o conhecimento não tem forma e é infinitamente progressivo, a memória envolve o esquecimento. (Assmann, in Alves *et al.*, 2016: 121)

É, portanto, contra o esquecimento que as vozes narrativas em *Dinossauro Excelentíssimo* e *Los girasoles ciegos* soam e ecoam, diluindo as fronteiras entre tipologias discursivas, o registo oral e o escrito, e a história e o mito. Recordar implica conhecer. O que sobressai, além da sátira e do registo de memórias, é o questionamento humano e ético sobre o tempo e o espaço que habitamos, como leitores destes diálogos ibéricos, num questionamento que demarca os vários eixos de tempos e espaços – cruzando as várias vozes e silêncios da obra de Alberto Méndez, ou numa constante mudança de perspetiva cénica (da história fabular do dinossauro para os apartes à Ritinha). O registo oral presente nas duas obras – na *vivacidade* do

relato fabular e, em *Los girasoles ciegos*, na *familiaridade* da transmissão de histórias – ganha outra importância porquanto procura fixar uma memória além da escrita. A memória oral ganha em força o que a memória escrita ganha em durabilidade.

IV. O CHEIRO E A NÁUSEA – INQUIETAÇÕES DA MEMÓRIA

As duas obras são um exemplo interdiscursivo do testemunho e da criação poética: recordam, recriam, satirizam, *legam o testemunho*. Nas duas obras o leitor é conduzido para as histórias através dos vários documentos, confissões, cartas e testemunhos que compõem as narrativas de *Los girasoles ciegos* e do contador de histórias à sua filha Ritinha. Mas enquanto em *Dinossauro Excelentíssimo* há um encerramento dos capítulos da história que o contador está a contar a Ritinha (e, por antonomásia, ao leitor), em *Los girasoles ciegos*, de cada narrativa ou derrota, germina uma inquietação.

O final de *Dinossauro Excelentíssimo* encerra-se sobre si mesmo, tanto que é o contador de histórias quem pede, no último aparte, “Ritinha, fiquemo-nos por aqui (...). Fecha o livro. Arruma-o em qualquer parte e manda passear os fantasmas” (Pires, 1972: 93), parodiando o ato de fechar um livro como se assim ocluisse aquelas décadas tão negras na História de Portugal. Ou, no caso das edições pós-25 de abril, “(...) mostrando a ditadura como um pesadelo já quase esquecido” (Fernández García, in Alves *et al.*, 2010: 506), e deixando antever um raio de luz solar a iluminar a memória de um passado tão sombrio. Nessas últimas versões não há fantasmas para “mandar passear”, tanto que o contador de histórias pede a Ritinha que feche o livro, e olhe em volta, *despertando* da fábula ao *reparar* na vida em redor: “... Ritinha, fecha o livro, é mais que tempo. Repara, há um riso acolá naquela romã em cima da mesa. Verdade: estalou de sumo e de sol e agora parece que ri, não notas?” (Pires, 1979: 118). Os verbos “reparar” e “notar” revelam outro plano de visão cénica,

fora do âmbito da leitura da história, e mostram a Ritinha e ao leitor que aquele tempo da fábula findou, e que outro tempo principia, o tempo das romãs que estalam “de sumo e de sol” (a romã é o fruto dos recomeços, da fertilidade), com o riso que o estalar da casca da romã simula (o riso da infância, de um tempo novo, de uma geração que brota).

Nada disto sucede, porém, em *Los girasoles ciegos*. As quatro narrativas interligam-se por fios intratextuais, como explica Valls (in Albizu Yeregui, 2015) e Albizu Yeregui (2015). O capitão rendido da primeira narrativa ressurge como personagem na terceira narrativa; e na segunda narrativa, a mãe Elena, que morre em trabalho de parto, é a irmã mais velha do pequeno Lorenzo, protagonista da quarta narrativa, que vai contando a história da sua infância vivida entre a reclusão do seu pai no armário em casa, escondido, refugiado no seu próprio lar, e a perseguição do frade que acossa a sua mãe e vai contando também a sua versão dos acontecimentos. Em *Los girasoles ciegos*, as histórias não terminam, no mesmo sentido em que as memórias, e para mais as memórias traumáticas, também não cessam o seu ciclo repetitivo de figuras, imagens e metáforas que ocupam a mente e o imaginário dos que viveram o medo na reclusão absoluta, calando-se no silêncio da história. Subsiste uma lógica de pesadelo, feita de um passado traumático de silêncio e medo, de inquietação incessante com o tempo que se viveu e do qual não se consegue sair, como lemos na “Cuarta derrota”:

Todo lo que ha sobrevivido ha alterado poco a poco su recuerdo porque su presencia real es incompatible con la memoria, pero lo que hemos perdido en el camino sigue congelado en el instante de su desaparición ocupando su lugar en el pasado.

Por eso sé cómo era lo que ha desaparecido, lo que abandoné o me abandonó en un momento de mi vida y nunca regresó a donde lo real se

altera poco a poco, a donde su actualidad no deja lugar a su pasado.
(Méndez, 2004: 64)

Esta inquietação que nasce da incompatibilidade entre a “presença real” e a própria memória faz germinar no leitor a semente de um imaginário que desperta perante a consciência de uma memória *omissa*, uma memória herdada, em contornos semelhantes aos que Marianne Hirsch (2008) nos fala sobre pós-memória.

A pós-memória, apesar do prefixo “pós-” não é o nome de nenhum processo que se siga à memorização ou recordação dos conhecimentos, e também não é idêntica à memória. À semelhança de muitos outros “pós-” que vimos brotar nas últimas décadas (pós-modernismo, pós-colonialismo, *etc.*), o prefixo em causa não é sinónimo de nada posterior, no tempo ou no espaço, àquilo que traz justaposto:

Postmemory is the term I came to on the basis of my autobiographical readings of works by second generation writers and visual artists. The “post” in “postmemory” signals more than a temporal delay and more than a location in an aftermath. (...) *Postmemory* shares the layering of these other “posts” and their belatedness, aligning itself with the practice of citation and mediation that characterize them, marking a particular end-of-century/turn-of-century moment of looking backward rather than ahead and of defining the present in relation to a troubled past rather than initiating new paradigms. (Hirsch, 2008: 106)

É uma *estrutura* de transmissão inter e transgeracional de conhecimento e experiência do trauma, e é também a *consequência* dessa recordação do trauma por meio geracional (Hirsch, 2008: 106). Ou seja, a pós-memória não está relacionada com o próprio indivíduo que viveu o trauma, e depois o recorda, mas com aqueles que não o viveram e que o conhecem ou ouvem através da transmissão dessa

memória traumática. Casos há, elucidados por Hirsch, de silenciamento e mutismo que, ainda assim, transmitem a vivência emocional do trauma. A pós-memória está, por isso, ligada aos vínculos afetivos que existem entre quem viveu a memória e quem a “herda” (Hirsch, 2008: 106). Como tal, Marianne Hirsch desenvolve o seu estudo analítico da pós-memória em torno de três eixos: memória, família e fotografia, em articulação com as memórias traumáticas do Holocausto (Hirsch, 1997), tendo-se focado no estudo da obra *Maus* (1980) de Art Spiegelmann. É a partir deste estudo que Hirsch desenvolve o conceito de “family frames” – vinhetas familiares – como janelas que permitem ao leitor da fotografia ou banda desenhada aceder ao passado de uma das personagens que foi prisioneira num campo de concentração. A pós-memória assenta, como tal, na empatia, na imaginação, projeção e criação – tomamos a memória do outro como nossa, por a herdarmos de quem a viveu:

To grow up with such overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth or one’s consciousness, is to risk having one’s own stories and experiences displaced, even evacuated, by those of a previous generation. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the experience of postmemory and the process of its generation. (Hirsch, 2008: 107)

A memória, para ser transmitida de forma eficiente, resulta de um vínculo afetivo, intergeracional (Hirsch, 2008: 111), que cultiva a empatia. Trata-se de um sistema simbólico e de conhecimento adquirido que se baseia, grandemente, num elo emocional forte. O trauma que é causado pela vivência de experiências tão terríveis como foram as do Holocausto pode criar ruturas nessa transmissão da memória –

daí o silenciamento ou o mutismo –, e esse trauma também se integra na pós-memória. Quem herda as memórias dos familiares ou outras pessoas próximas, também herda a força emocional subjacente ao trauma. É um efeito da memória de que não se pode fugir – e participa também no estudo da pós-memória:

Postmemorial work, I want to suggest—and this is the central point of my argument in this essay – strives to reactivate and reembody more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. (...) Memory signals an affective link to the past, a sense precisely of an embodied “living connection.” (Hirsch, 2008: 111)

Mas como se pode herdar a força emocional de uma história? Ou, como podem aqueles que nunca ouviram o relato de determinada memória violenta perceber o seu alcance? Marianne Hirsch diz que a resposta está na família e na linguagem não-verbal, na linguagem física, do corpo, que pode transmitir – os atos não-verbais e não-cognitivos desta transferência de memórias acontecem no âmbito de um espaço habitado pela família como parte de uma *sintomatologia*:

It is perhaps the descriptions of this symptomatology that have made it appear as though the postgeneration wanted to assert its own victimhood alongside that of the parents. (...) Second generation fiction, art, memoir, and testimony are shaped by the attempt to represent the long-term effects of living in close proximity to the pain, depression, and dissociation of persons who have witnessed and survived massive historical trauma. They are shaped by the child’s confusion and responsibility, by the desire to repair, and by the consciousness that the child’s own existence may well be a form of compensation for unpea-

kable loss. Loss of family, of home, of a feeling of belonging and safety in the world “bleed” from one generation to the next, as Art Spiegelman so aptly put it in his subtitle to *Maus I*, “My father bleeds history.” (Hirsch, 2008: 112)

Tal como percebemos na quarta narrativa de *Los girasoles ciegos* intitulada “Cuarta derrota: 1942 o los girasoles ciegos”, na qual o pequeno Lorenzo se sente responsável pela clausura do pai no armário e pelo desfecho da história, culminando na descoberta do esconderijo e consequente suicídio do pai. A recordação da sua infância de dor e medo causa-lhe náusea:

Ahora ya puedo hablar de todo aquello, aunque me cuesta recordar, no porque la memoria se haya diluido, sino por la náusea que me produce mi niñez. Recuerdo aquellos años como una inmensidad vivida en un espejo, como algo que tuve la desdicha de sufrir y observar al mismo tiempo. A este lado del espejo estaba el disimulo, lo fingido. Al otro, lo que realmente ocurría. Hoy, lo que recuerdo del niño que fui sigue asustándome porque con los años se impone la convicción de que, si yo no hubiera sido un niño, nada de lo que ocurrió habría sucedido. (Méndez, 2004: 80)

Este “sangrar da história” e a consciencialização de uma criança herdeira de uma memória dolorosa, apesar de não se relacionarem com o Holocausto, como pressupõe Hirsch, permitem compreender de que forma podemos ajustar o estudo da pós-memória a estas obras. Para *Dinossauro Excelentísimo*, referimo-nos ao contexto da ditadura portuguesa; para *Los girasoles ciegos*, referimo-nos ao passado da Guerra Civil de Espanha e ao franquismo.

No caso de *Dinossauro Excelentísimo*, assistimos a essa transmissão de uma memória *directamente*, através do vínculo emocional

que liga o contador de estórias à Ritinha. Os apartes que pontuam a narrativa satírica sobre o ditador Salazar, dirigidos à Ritinha e interpelando o leitor, configuram essa forma de fazer chegar a uma geração mais nova, herdeira, uma memória por via de uma fábula ou de uma história exemplar. Conta-nos o autor (Pires, 1979: 120): “Ao escrever esta fábula (*fábula* porque se passa no tempo em que os animais falavam e os homens sufocavam), eu sabia que a memória política é frágil; que se conta com isso para repetir o erro histórico e apagar as analogias.” Porque os “animais falavam”, animais como o imperador-dinossauro, a representação de Salazar, e os “homens sufocavam”, apenas uma fábula poderia fazer justiça àquilo que se passou – porque a sua linguagem, cifrada na história, lenda e fábula (Abreu, 2018), seria a melhor forma de veicular uma *memória vivida*. Esta *memória vivida* contrapõe-se à fragilidade da “memória política” que permite que os erros históricos se repitam. E impede que se apaguem as analogias, destacando-as, demarcando-as.

Contudo, a memória vivida traz sempre inquietação e conflito, assaltando quem dela se recorda como se fosse invadido por um cheiro desagradável, um cheiro que desencadeia uma perseguição do passado (Sarilo, 2012: 10) “Proponerse no recordar es como proponerse no percibir un olor, porque el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado. Llegado de no se sabe dónde, el recuerdo no permite que se lo desplace;⁶ por el contrario, obliga a una persecución, ya que nunca está completo”. A memória é como um cheiro: persegue tudo. Quando guiada por um passado de medo ou de horror, tem um cheiro a podridão, ao tempo estagnado, à morte. Tal como a memória do imperador-dinossauro que persiste (Pires,

6 Assim no original.

1972: 9): “Um fio de peste a alastrar por todas as vilas do império”, revelando a podridão do tempo pasado. Ou o cheiro da morte que o poeta sente ao tentar alimentar o seu bebé, junto à sua amada morta, em “Segunda derrota: 1940 o manuscrito encontrado en el olvido” (Méndez, 2004: 34): “El niño está enfermo. Casi no se mueve. He matado la vaca y le estoy dando su sangre. Pero apenas logra tragar algo. He hervido trozos de carne y huesos hasta hacer un caldo espeso y oscuro. Se lo estoy dando disuelto en agua de nieve. Todo huele, otra vez, a muerte”. E ainda assim, a vida resiste. Como a memória.

Percebemos, deste modo, como *Dinossauero Excelentíssimo* e *Los girasoles ciegos* se consubstanciam como obras de ficção literária sobre um tempo histórico que se manifesta no ato de transmissão e herança de memórias, seja através do ato de contar uma meta-fábula satirizada, pejada de intertextos, seja como arquivo sensível de testemunhos de um passado hostil. Em ambas as obras, esse tempo histórico exala um cheiro pútrido, uma náusea que fica no corpo dos vivos que recordam estas memórias. A análise interdiscursiva demonstra-nos como, seguindo as pistas dos estudos de pós-memória desenvolvidos por Marianne Hirsch, podemos assumir que tanto *Dinossauero Excelentíssimo* (nas suas várias versões) como *Los girasoles ciegos* podem ser objeto de um estudo mais minucioso sobre a herança da memória, recordação e trauma de um passado ditatorial que, apenas no século XXI, viu maior atenção nos estudos literários. Volvidos quase cinco decénios das ditaduras ibéricas, não creio ser possível afirmar que existe uma distância temporal entre a ficção literária e a realidade, mas somente uma proposta dessa distância, tal como afirma Fernández García sobre *Dinossauero Excelentíssimo*: “Assim, a ficção literária propõe criar a distância temporal que na realidade ainda não existe” (Fernández García, 2010: 506). Para que essa proposta seja posta em prática, e se exerça efetivamente uma distância temporal da ficção literária, urge a confrontação com o passado e seu corpo de memó-

rias, feridas e traumas. Só depois surgirá o luto. Seja um passado cifrado numa fábula intertextual decalcada de uma retórica de poder, seja um passado descoberto num arquivo aberto pela força da recordação, é a literatura que aponta o caminho.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maria Fernanda de (2018). Conferência “Livros que foram Notícia”: *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), de José Cardoso Pires. 22/11/2018. Ciclo de Conferências em Homenagem a José Cardoso Pires. Hemeroteca Municipal de Lisboa, Organizada por Bibliotecas Municipais de Lisboa.
- ALBALADEJO, Tomás (2008). “Poética, Literatura Comparada y Análisis Interdiscursivo” em *Acta Poética*, 29. 2: 245-27, disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3638837>>, consultado em 31/01/2021).
- (2012). “Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo: textos literarios y forales de Castilla y de Portugal” em *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010) = XVIII Simposi de la SELGYC (Alacant 9-11 setembre de 2010). Literatures ibèriques medievals comparades = Literaturas ibéricas medievales comparadas* 15-38, disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-comparada-y-clases-de-discursos-el-analisis-interdiscursivo--textos-literarios-y-forales-de-castilla-y-de-portugal/> (consultado em 31/01/2021).
- ALBIZU YEREGUI, Cristina e Itzíar LÓPEZ GUIL (coords.) (2015). *Los Girasoles Ciegos de Alberto Méndez, Diez Años Después*. Madrid: Antonio Machado Libros. [Livro consultado em versão *e-book*, exemplar sem páginas], disponível em <<https://www.kobo.com/pt/pt/ebook/los-girasoles-ciegos-de-alberto-mendez-10-anos-despues>> (consultado em 31/01/2021).

- ALVES, Fernanda Mota, *et al.* (2016). *Estudos de Memória – Teoria e Análise Cultural*. Húmus.
- ASSMANN, Aleida (1999). *Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munique: Beck.
- (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Munique: C. H. Beck oHG.
- BARATA, Eduarda (2020). “A retórica do poder em *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires e *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez”. Tese de doutoramento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, disponível em <<http://hdl.handle.net/10362/104270>> (consultado em 31/03/2021).
- BUESCU, Helena Carvalhão (2013). *Experiência do Incomum e Boa Vizinhaça: Literatura Comparada e Literatura-Mundo*. Porto: Porto Editora.
- CELANI, Simone (2011). “O devorador de palavras. Stadi evolutivi del *Dinossauro Excelentissimo*” em *Status Quaestionis – Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari*. Sapienza Università di Roma. Vol. I: 5-23, disponível em <<https://ojs.uniroma1.it/index.php/statusquaestionis/article/viewFile/9644/9532>> (consultado em 30/03/2021).
- FERNÁNDEZ GARCÍA, María Jesús (2000). “La novela del dictador Salazar: *Dinossauro Excelentissimo* de José Cardoso Pires”, in *Anuario de estudios filológicos*. Universidad de Extremadura: Servicio de Publicaciones. Vol. 23: 123-142, disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58994> (consultado em 25/02/2021).
- (2010). “Memória literária dos ditadores em Espanha e Portugal”, in *ACT20 – Filologia, Memória e Esquecimento*, Fernanda Mota Alves *et al.* (eds.) 493-508. Lisboa: Edições Húmus.
- HIRSCH, Marianne (2008). “The Generation of Post-Memory” em *Poetics Today*, 29: 103-128, disponível em https://warwick.ac.uk/fac/cross_fac/ehrc/events/memory/poetics_today-2008-hirsch-103-28.pdf (consultado em 27/08/2019).

- LEPECKI, Maria Lúcia (2003). *José Cardoso Pires – Uma vírgula na paisagem*. Roma: Bulzoni.
- MÉNDEZ, Alberto (2004). *Los girasoles ciegos*. Madrid: Anagrama.
- PIRES, José Cardoso (1972). *Dinossauro Excelentíssimo*. Lisboa: Arcádia.
- (1979). *O Burro-Em-Pé*. Lisboa: Moraes Editores.
- RIBEIRO, Marina (1998). “José Cardoso Pires: em busca da obra perfeita e definitiva”, in *Caras I*. 136. 4 de abril: 28-33, disponível em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Entrevistas/PDF/Caras_04Abr1998_0028-0032.pdf> (consultado em 15/10/2019).
- RICOEUR, Paul (2004). *Memory, History, Forgetting*. Chicago: Chicago University Press [Trad. por Kathleen Blamey e David Pellauer].
- ROCHA, Clara (2003). “A memória literária da ditadura: autoridade, identidade, liberdade”. *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*, da mesma autora. 195-208. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- SARLO, Beatriz (2012). *Tiempo Pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores [2005].