

## A Realidade em José Cardoso Pires

Maria de Lourdes Pereira

**RESUMO** Acheга á produción dun dos escritores considerados como referente na literatura portuguesa, José Cardoso Pires. Inserido na tradición realista, salientase que con obras como *Os Caminheiros e Outros Contos* (1949) o autor se integra na tradición de ruptura que rexeu a modernidade e na que adoptou unha actitude crítica coa realidade dos máis desfavorecidos e de loita contra a censura e o réxime establecido. Ademais de tratar as influencias da literatura brasileira ou norteamericana, en especial de autores como Poe ou Hemingway, ou o seu estilo cada vez máis depurado, tamén se repasa a súa creación literaria, os numerosos premios recibidos e detense amplamente en *Lisboa, Livro de Bordo*, obra considerada de confluencia de toda a súa produción, na que se analizan os múltiples significados que adquire a capital portuguesa.

**ABSTRACT** This article is an examination of the work of one of the most significant writers in the Portuguese literary canon, José Cardoso Pires. Although working from within a realist tradition, it is clear from works such as *Os Caminheiros e Outros Contos* (1949) that he is also part of the rupturalist element that characterizes modernity, which moves him to assume a critical stance in relation to the underclass and to take up arms against censorship and the establishment. The author deals with the influence of both Brazilian and North American literature, especially that of Poe and Hemingway, and Pires' increasingly refined literary style; she also lists his literary output, the number of prizes awarded him, and undertakes a detailed study of *Lisboa, Livro de Bordo*, the book that is generally considered to be a summation of all his work, in which the many facets that make up the Portuguese capital are analysed.

47

Hoje, desde o Umbral do séc. XXI, esboçar qualquer perspectiva relativa à Literatura do séc. XX constitui ainda uma tarefa bastante complexa, sendo essa dificuldade inerente ao facto de não termos conseguido criar, todavia, um efeito de distanciamento que nos permita observar a realidade desde uma posição totalmente externa, posto que toda a nossa estrutura subjacente se encontra no século passado, todo o nosso ser e todas as nossas circunstâncias se reportam a um século cronologicamente já terminado, mas pelo qual continuamos a arrastar a nossa esteira cul-

tural e civilizacional. Essa complexidade acentua-se quando compreendemos que a modernidade que reclamamos para a nossa era é produto de uma tradição que se instalou definitivamente já no séc. XIX e que Octavio Paz, em *Los Hijos del Limo*<sup>1</sup>, denomina como a tradição da ruptura. Partindo dessa tradição revemos também o conceito de *moderno* e este deixará definitivamente de ser entendido como uma sucessão de momentos, como o resultado de uma acumulação de materiais, para passar a ser um conceito evolutivo, dinâmico e nunca estático. Neste sentido, bastaria abordarmos o período que decorre desde as últimas décadas do séc. XIX até aos nossos dias para nos darmos conta da dificuldade em encontrar uma periodização literária precisa e estática, seja ela por escolas, movimentos, épocas ou séculos. A literatura moderna reclama uma perspectiva cultural e social mais abrangente e que ultrapassa os modelos de classificação geralmente adoptados, embora lhe reconheçamos sempre o seu valor em função de uma metodologia de estudo.

48

Um exemplo desta perspectiva que aqui tentamos defender é claramente a obra de um escritor como Cardoso Pires, que soube evoluir e acompanhar o seu tempo, traduzindo essa evidente necessidade de assumir a tradição ao mesmo tempo que instala a ruptura que a modernidade impõe e que, por isso mesmo, se tornou numa referência imprescindível para entendermos a literatura como um processo de consciencialização e de reconciliação entre o Homem e a época que lhe coube viver.

José Cardoso Pires nasceu a 2 de outubro de 1925 numa aldeia do distrito de Castelo Branco e morreu a 26 de outubro de 1998 em Lisboa. Sem querermos enveredar por atitudes positivistas será inevitável que o facto de ter nascido meio ano antes de que se instalara a ditadura em Portugal (28 de maio de 1926) se torne numa coordenada fundamental para entender a sua obra. Aliás, Cardoso Pires é um desses autores em que vida e obra se inter-relacionam em função de uma postura, de uma atitude consciente perante a vida, perante a realidade, o que nos leva a inseri-lo numa tradição realista que provém do séc. XIX, mas entendendo aqui o realismo não como uma escola datada mas antes como atitude estética marcada por um dinamismo evolutivo ao longo destes tempos. Uma tradição que evoluciona desde um Realismo sempre comprometido

---

<sup>1</sup> Barcelona: Seix Barral, 1989 (2ª ed.).

com a revolução das mentalidades; um realismo que evolui da preocupação de um Eça em retratar a falsidade e a corrupção da classe burguesa para a preocupação de um Antero com a nova classe operária, fruto das influências proudhonianas e socialistas que chegavam com os novos ventos do progresso e da modernidade.

Quase em meados do séc. XX, enquanto se sucedem pela velha Europa as convulsões sociais, políticas e económicas desencadeadas pela segunda Guerra Mundial, um conflito que acabaria por atingir directamente a vizinha Espanha, instala-se em Portugal o Regime salazarista que conseguirá, segundo as vozes oficiais, *manter uma neutralidade política* perante o Conflito Mundial. Esta situação levará à consolidação de uma nova geração que se une sobretudo em torno de revistas como *Seara Nova*, *Presença*, *Manifesto* ou *Portucale* para, espontaneamente, manifestarem a sua inquietação social e cultural (no seu sentido mais lato) e, graças à Literatura, e sobretudo ao artigo literário, Portugal desperta dessa condição de espectador passivo que assistia ao desenrolar dos acontecimentos que se sucediam às nossas portas. Assistiremos então a uma tomada de posição de um grupo de indivíduos que conjugam esforços em função de uma reflexão política e social; ao nascimento do Neo-realismo que, canonicamente, se inicia em 1939 com *Gaibéus* de Alves Redol, obra em que se retrata simultaneamente a condição de assalariado explorado e a de patrão explorador nos campos do Ribatejo, denunciando as tramas e as contradições sociais que se verificavam em toda essa situação. No entanto, tal como o refere António Pedro Pita, não devemos ignorar que já em 1933 Bento de Jesus Caraça profere a conferência intitulada *A cultura integral do indivíduo, problema central do nosso tempo* em que sintetiza, pela primeira vez, os pressupostos do pensamento progressista dos neo-realistas, reclamando a necessidade de uma revolução marxista enquanto filosofia da história, posto que para ele, e citando António Pedro Pita:

Toda revolución política es una revolución cultural, toda revolución cultural es una revolución política y toda actitud artística es el momento de la afirmación individual de elementos después socializados, ya que el arte (como sustentaba Bukharine) es el medio de socialización de los sentimientos.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> "El Neorrealismo" em José Luís Gavilanes e António Apolinário (eds.), *Historia de La Literatura Portuguesa*, Madrid: Cátedra, 2000, p. 584.

Portugal passa então por uma situação política e social que exige uma mudança de rumo urgente e à literatura compete-lhe desencadear essa complexa revolução. Esta nova concepção da Arte obriga a que a literatura se encarregue de todo um trabalho de seccionamento e de análise dos problemas em toda a sua amplitude e complexidade; social, mas também individual. Essa *Socialização dos Sentimentos* reclamada por B. J. Caraça traduz a necessidade sentida pelos neo-realistas de ir mais além da revelação da realidade que os realistas oitocentistas nos davam de uma forma fotográfica, ou ampliada pela caricatura. No entanto, os novecentistas esqueceram-se de que o receptor da arte nem sempre é capaz de captar a imagem final e momentânea da caricatura ou da fotografia e daí que, num processo paralelo, a mesma burguesia que Eça caricaturava desfrutasse das suas novelas sem que se identificasse como referente; há que ser consciente de que se a arte não *co-move* não poderá mover a engrenagem social e cumprir as suas funções.

50

Mas a consciência ideológica progressista irá prosperando e o conceito de *Geração Neo-realista* ultrapassará a década de 40 fazendo com que se continue a falar na esteira neo-realista até ao final da ditadura, evoluindo do artigo e das polémicas travadas no cenário das revistas literárias para a poesia, o conto e, já na década de 50, para o Romance e para o ensaio, um movimento que, citando Perfecto Cuadrado:

se prolonga hasta nuestros días en momentos sucesivos de presencia importante (...) siempre dentro de una línea de continuidad en que las teorías, y sobretudo las prácticas literárias de sus autores más representativos, no son ajenas a procesos enriquecedores de sucesivas actualizaciones y renovaciones.<sup>3</sup>

E será enquanto herdeiro dessa tradição que leremos a obra de Cardoso Pires que, segundo Carlos Reis, se inscreve num grupo de *nomes pertencentes a uma geração subsequente ao Neo-Realismo (os de Cardoso Pires, Urbano Tavares Rodrigues ou Abelaira) mas que se não podem dizer inteiramente alheios ao legado neo-realista*<sup>4</sup>. Efectivamente, quando em 1949 Cardoso Pires publica *Os Caminheiros e Outros Contos* passa a integrar essa

---

<sup>3</sup> "El Neorrealismo", *La Página*, 100 años de Poesía Portuguesa, nº 23, Tenerife, p. 31.

<sup>4</sup> *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra: Livraria Almedina, 1983, p. 19.

tradição da ruptura que regerá toda a modernidade, apresentando-nos um trabalho de assimilação e de reformulação desse legado, descobrindo o seu caminho e libertando-se da rigidez dos cânones neo-realistas que tinham levado ao confronto e à polémica interna que tivera como alvo principal a *Presença*, tendo sido esta acusada de assumir uma atitude passiva e estática que não sabia acompanhar as necessidades de renovação humanista. Vejamos a este propósito o que nos diz aquele que foi para Cardoso Pires um autêntico Mestre, Mário Dionísio, nesse importante estudo introdutório a *O Anjo Acorado*:

Quando Cardoso Pires descobriu ser o que já era, a fase de eclosão do neo-realismo estava praticamente terminada. Terminadas as polémicas sobre *a arte e a vida*, *arte pura* e *arte social*, *humanismo* e *humanitarismo*, dever, ou não, a arte *servir*. Já a revista *Presença* —alvo imediato e em parte mal escolhido dos jovens que defendiam uma arte integrada na grande luta colectiva contra a opressão económica e política— se extinguiu. Já a censura acabara com os jornais principais dos pioneiros do neo-realismo, *O Diabo*, *Sol Nascente*.<sup>5</sup>

51

Cardoso Pires vai-se afirmando como uma identidade singular no panorama literário português e numa época marcada pelo salazarismo que tentava, por todos os meios, que se ignorasse o drama da emigração, da exploração dos menos favorecidos e de uma guerra colonial nunca declarada, assim como a consequente censura; Cardoso Pires prosseguirá com o seu engenho e a sua arte a missão de denúncia e de análise da realidade e afastar-se-á de falsos sentimentalismos melancólicos, mas sem deixar de se posicionar em favor dos oprimidos e dos mais desfavorecidos. Esta valorização da criação estética será a grande responsável de que, em finais da década de 50, integre, ao lado de autores como Agustina Bessa Luís, Abelaira, Ruben A. ou Maria Judite de Carvalho, o que Eduardo Lourenço denominará como *A Nova Literatura*, dotada, segundo as suas palavras, *de uma saúde literária, uma seiva, um gosto, um optimismo linguístico*.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> "Uma pequena Grande História" em Cardoso Pires, *O Anjo Acorado*, Lisboa: O Jornal, 1984, p. 8.

<sup>6</sup> "Uma nova literatura desenvolva ou os filhos de Álvaro de Campos", *O Tempo e o Modo*, nº 42, 1966, p. 925.

Sob o signo desta autenticidade, Cardoso Pires prosseguirá a sua obra como ficcionista, dramaturgo e cronista, mas em constante desafio às leis do sistema o que, em alguma ocasião, lhe chegou a trazer algum dissabor com a censura e com a PIDE, a polícia militar ao serviço do regime, como quando em 1952 publica a sua segunda obra *Histórias de Amor* e é detido durante três dias, tendo sido libertado baixo a ordem de a devolver corrigida. Nunca o fez porque se recusava a render-se, a cooperar com esse regime, e prosseguirá o seu caminho, mas sem poder negar uma filiação neo-realista que, entre outras coisas, lhe tinha aberto o caminho para a descoberta das influências que vinham do outro lado do Atlântico; a descoberta da riqueza da literatura brasileira<sup>7</sup>, mas também da norte americana que o leva a assimilar a “*Short Storie*”, que aplica primeiramente a *Histórias de amor* mas cuja influência permanecerá enquanto técnica de captação do real e se ampliará a esse contínuo contador de histórias omnipresente em toda a sua obra, e descobrirá também a influência de Poe, Tchekov, e sobretudo de Hemingway. A partir destas novas influências, que tinham sido um dos motivos de que os primeiros neo-realistas se tivessem afastado definitivamente daquele realismo oitocentista em que França marcava as pautas, Cardoso Pires desenvolve um apuramento estilístico que recusa o adjetivo, assim como o discurso indirecto, exigindo o trabalho de depuração e de correcção sistemática em busca de uma escrita transparente e de um novo dinamismo rítmico:

Hemingway veio depois e foi uma revolução salutar. O traçado substantivo da escrita e a visualidade dos diálogos do Hemingway são o reverso duma literatura adjectiva como a nossa que, com excepção do Eça, só se sente à vontade no discurso indirecto.<sup>8</sup>

Este novo rumo fará com que na sua obra seja cada vez mais evidente a presença de um excelente observador da realidade que, quase em tom de reportagem jornalística, pretende que esta seja o mais objectiva possível, abandonando definitivamente esse pendor subjectivista e exacerbadamente intimista da tradição romântica que vigorara até então, mas sem

<sup>7</sup> O Nome do seu volume de ensaios *E agora José?* é, precisamente, o primeiro verso de um poema de Carlos Drummond de Andrade.

<sup>8</sup> *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, entrev. por Artur Portela, Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1991, p. 31.

prejudicar a linguagem literária que manterá a sua força poética e estilística, embora se alterem as normas.

Entretanto, o salazarismo começava a manifestar alguns sistemas de cansaço criado por um mal estar popular, devido, em grande parte, a um trabalho de consciencialização social levado a cabo pela literatura e pela pintura, aliada à música, ou seja que a arte tinha efectivamente uma missão a cumprir. E é perante este cenário que assistimos à consagração de Cardoso Pires no panorama Literário português com a publicação de *O Hóspede de Job*, em 1963, Prémio Camilo Castelo Branco, mas será com o romance *O Delfim*, em 1968, que merecerá o grande e definitivo reconhecimento do público. *O Portugal amordaçado*<sup>9</sup> desejava ansiosamente essa nova forma de abordar a realidade desde uma perspectiva directa e abrangente, e não filtrada por uma subjectividade legitimada por um narrador permanentemente omnisciente, e Cardoso Pires assim o faz, substituindo a perspectiva estática da máquina fotográfica pela imagem dinâmica cinematográfica, permitindo que se entrecruzem planos, discursos, personagens, histórias, sem omitir nem esconder nada desse leitor que se irá tornando cada vez mais crítico e mais activo. Ao longo desse romance, de fundo policial, seguimos um escritor (personagem / narrador) que vai recolhendo *pedaços de realidade* que lhe permitam desvendar a verdade sobre vários crimes, fazendo com que se torne mais importante o processo de criação da obra e das relações que sustentam a intriga do que a história, propriamente dita, que nos tenha que contar.

53

Nesse ano de 1968, Salazar *cai da cadeira*<sup>10</sup> e terá que abandonar o poder, nomeando Marcelo Caetano como seu sucessor o que, num princípio, alimentou certas esperanças de mudança, mas o peso do aparelho de estado do velho regime era demasiado forte e poucas foram alterações que se verificaram. Um dos alvos mais intensos deste regime tinha sido desde sempre o escritor e todo o sistema em que se movia, acabando assim por reconhecer a força social e política que estes detinham, já que se o povo não pensa, não reage nem toma consciência da sua condição.

---

<sup>9</sup> Título de um famoso livro de Mário Soares.

<sup>10</sup> E aproveitamos para remeter para o genial conto de Saramago "A Cadeira" em *Objecto Quase*, Lisboa: Caminho, 1984.

Retrair o editor e apagar a presença social do escritor português eram dois lances do mesmo jogo que a Censura desenvolvia metódica e sistematicamente. Num conjunto de operações aparentemente dispersas, quer dificultando o apoio da imprensa ao autor, quer actuando directamente sobre as editoras, quer ainda inspirando pressões indirectas por intermédio de vários ministérios, procurava-se isolar o autor nacional, tornando-o inconveniente às instituições privadas, dificultoso para a indústria do livro e socialmente inoperante ou irrepresentativo.<sup>11</sup>

Emulando a ironia de Cardoso Pires, poderíamos argumentar que, no fundo, a censura o que faz é estimular essa condição romântica do escritor como um ser marginal e incompreendido por uma sociedade que nunca conseguirá apreender a sua palavra, como se a única função da Literatura fosse a evasiva, ou até a catártica; o problema é que o escritor se recusa ao encerro conventual já que a realidade exige agora um escritor implicado que se torne na sua voz.

54 A obra de Cardoso Pires prosseguirá baixo o lema da autenticidade e em 1971 consegue burlar a censura e publicar *Dinossauro Excelentíssimo*, com ilustrações de Abel Manta; uma sátira política sobre Salazar que se tornará involuntariamente num testemunho da hipocrisia e da ignorância do regime. Por essa altura o Prof. Miller Guerra tem a ousadia de afirmar em plena Assembleia Nacional que em Portugal, apesar da saída de Salazar do poder e das novas promessas do novo governo de Marcelo Caetano, não havia liberdade de imprensa e, numa atitude de ingénuo desafio, o deputado fascista Casal Ribeiro argumenta que um claro exemplo de que isso não era verdade era o facto de o livro de Cardoso Pires se encontrar à venda em toda a parte. A partir de então a censura não poderia actuar de uma forma evidente, embora não se tenham podido evitar pressões e coacções junto de editoras e livreiros. E tudo isto apesar de esta ser a obra mais dura que Cardoso Pires, e não só, alguma vez escreveu contra a figura de Salazar; um homem seco, de complexos, solitário, com falta de carácter e que encontrara na literatura, e na arte em geral, o bode expiatório de todas os seus temores e frustrações.

---

<sup>11</sup> José Cardoso Pires em *E Agora José?* (2ª ed.), Lisboa: Dom Quixote, 1999, p. 188.

Esta ousadia de Cardoso Pires era mais que uma simples atitude de desafio, já que era antes a manifestação da sua plena convicção de qual era a sua missão nessa sociedade, por isso não está disposto a abdicar da sua identidade nem de uma estética transparente e lúcida, preferindo antes o confronto directo já que, segundo as suas próprias palavras:

penso que o recurso à metáfora, à opacidade ou ao subentendido para escapar ao policiamento dos censores acaba por despensar o autor ou por o reduzir a uma leitura em círculo fechado, o que não é menos grave na minha opinião.<sup>12</sup>

Em 1974 a verdadeira primavera chega no dia 25 de Abril, dia em que a Revolução militar e social fará brotar a democracia e o fim de uma guerra colonial que tantas cicatrizes deixará no âmago de uma nação ao longo de sucessivas gerações, sem que nunca se tenha compreendido o *porquê* dessa situação. O escritor João de Melo é uma das testemunhas dessa guerra que, de uma forma crua e dura, soube retratar esse drama e enunciar essa série de interrogantes que acabariam por se transformar em mera retórica:

Mas porquê a guerra? Perguntas há que contrariam as leis naturais da criação e ficam para sempre em claro no espírito de um homem. Além disso, ocorria agora perguntar também: que espécie de guerra? Em nome de quê e de quem este erguer de armas?<sup>13</sup>

A partir de então já nada voltará a ser o mesmo, mas a arte continua a ter um papel importante e, fruto dessa atitude militante, conheceremos em 1977 essa importantíssima colectânea de ensaios *E Agora José?*, um exercício de reflexão e de balanço sobre o passado —o que decorrera até à chegada da Liberdade e o decorrido de 74 até então— em que o pensador, o artista, o militante comunista, mas sobretudo o Homem, se expressam através de um estilo directo e coloquial, mas sempre incisivo, e que Lúcia Lepecki assim define:

---

<sup>12</sup> Artur Portela, (entrevista), *Op. Cit*, p. 37.

<sup>13</sup> João de Melo, *A Memória de Ver Matar e Morrer*, Lisboa: Prelo, 1977, p. 22.

Marxista e revolucionária, é esta uma escrita desmitificadora e confiante. Nela se conta, substancialmente, que *a inteligência pode procurar e saber, que as mãos podem trabalhar e construir*. Nela se diz que no explorado, o homem se conhecerá e fará- construindo, a partir da fome, a energia, capaz de remover montanhas<sup>14</sup>.

56 Nesta nova era o trabalho de Cardoso Pires conhece uma nova proeminência e, sempre em busca de novos caminhos em função dos tempos e da realidade, publica em 1982 *A Balada da Praia dos Cães*, uma obra de inspiração histórica que narra todas as etapas da investigação de um crime ocorrido nos anos 60, pelo que as referências ao regime serão por demais evidentes, assim como à corrupção de todo um sistema, mas Cardoso Pires recusa qualquer referente com a história real e nunca quis investigar sobre as verdadeiras personagens da trama, a estrutura social é suficientemente representativa e sobram todas as identificações pessoais e subjectivas. Com esta obra Cardoso Pires ganha o *Grande Prémio de Romance e Novela da associação Portuguesa de Escritores*, mas conhece também a projecção internacional e, em 1987, Fonseca e Costa levará esta obra ao cinema, numa co-produção luso-espanhola. Embora não fosse a primeira vez, este foi sem dúvida o grande salto da obra de Cardoso Pires para o grande ecrã, passando também pela própria telenovela, mantendo-se até à actualidade, e ainda há poucos meses o grande público podia ver nas salas de cinema portuguesas *o Delfim*.

Este novo ciclo que se abriu com a democracia consolida-se definitivamente em 1987, com *Alexandra Alpha*, que consegue o difícil reconhecimento do público brasileiro com o Prémio Especial da Associação de Críticos do Brasil; uma história que decorre nos momentos prévios ao 25 de Abril e que, através da ironia, aborda a crise de uma burguesia que, completamente desconhecadora do que se iria passar, se bate com os seus problemas de identidade face à nova realidade progressista. Este exercício de reflexão sobre um país, sobre as mudanças sociais e políticas e os problemas de adaptação que advêm do confronto entre um Portugal moderno e o Portugal<sup>15</sup> conservador, tradicionalista, serão ainda o tema

---

<sup>14</sup> José Cardoso Pires, *Ideologia e Imaginário*, Lisboa: Moraes Editores, 1977, p. 178.

<sup>15</sup> Lisboa, *Livro de Bordo, Vozes, Olhares, Memorações*, Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1997. As indicações de página remetem para esta edição.

de *A Republica dos Corvos*, de 1988, uma colectânea de sete contos em que encontramos uma versão revista de *Dinossauro Excelentíssimo* e em que, através da fábula, se procura *destruir uma certa euforia mitológica cultural da literatura*<sup>16</sup>.

A panorâmica aqui traçada permite-nos encontrar na obra deste escritor uma coerência e uma sinceridade que lhe conferem uma unidade responsável, em grande parte, pela resposta que recebeu ao longo destes tempos, mas cremos que uma análise da obra de uma vida, embora não se possa reduzir a uma única intervenção, confluirá numa das suas últimas obras, *Lisboa, Livro de Bordo*, lançada em 1977 na Feira de Frankfurt, no ano dedicado a Portugal, e, correspondendo a uma projecção internacional que foi conquistando ao longo dos anos, saiu simultaneamente em castelhano, francês, alemão e português. Coincidindo com uma época de plena maturidade e escrito pouco antes de que a vida lhe pregasse o seu grande susto, e cuja experiência Cardos Pires registaria em *De Profundis Valsa Lenta*, esse livro único, *Lisboa, Livro de Bordo* ilustra toda uma postura ética e estética de um escritor que soube interpretar a realidade, mas que também soube trabalhar o estilo em busca de um dinamismo presente até à última linha que nos deixou escrita, e sem se deixar arrastar pelos tópicos da inspiração genial.

57

A primeira questão que nos surge a propósito de *Lisboa, Livro de Bordo* é precisamente a do género; que obra é esta que temos na nossa frente? As poucas referências que se encontram à obra falam normalmente de *Livro* mas Rodrigues da Silva, ao longo de uma entrevista que manteve com Cardoso Pires e publicada no *JL* de 19 de novembro de 1997 refere-se à obra também como *geografia*, *roteiro* e até *dicionário*. Sem recusar nenhuma destas propostas indagemos um pouco tomando como referente o título do Livro: *Lisboa, Livro de Bordo*.

Uma primeira linha de leitura leva-nos a interpretar *Lisboa* como o título de uma obra e *Livro de Bordo* como o género dessa obra, ou seja que estaríamos dentro do âmbito da literatura de viagens e o que nela encontraremos será o relato de uma série de experiências e de vivências.

---

<sup>16</sup> J. C. P. em entrevista a Giovanni Ricciardi, *Caravela*, 17 maio 1993, Nápoles: Instituto Universitário Oriental, 1998.

Parece-nos legítimo tentar ainda uma segunda leitura e nesse caso *Livro de Bordo* seria, mais que um género, a própria definição de *Lisboa*; ou seja que Lisboa é ela própria um livro de bordo. Em qualquer dos casos não podemos ignorar a importância do subtítulo, já que, independentemente da nossa interpretação teremos que ter presente que esse *livro de bordo*, género ou objecto, exigirá que nele se registem *vozes, olhares e memorações*.

A segunda linha de leitura é legitimada pelas primeiras palavras do texto de Cardoso Pires: *Logo a abrir*, entendemos então que Lisboa é efectivamente um livro que começaremos a desfolhar e, nesse caso, teremos que decifrar a linguagem em que esse livro está escrito. Ler *Lisboa* implica interpretar essa sintaxe complexa da cidade de Lisboa de que fala Cardoso Pires:

A conjugação das ruas, dos relevos e da luz num espírito muito próprio tendente a criar ou a incentivar, ou a concentrar o “espírito do lugar” mas também outra sintaxe, esta agora de voz, a sintaxe em que o Lisboeta de raiz assenta a frase, os reforços expletivos, por exemplo, com que ele transmite um humor, e que não é mais do que uma outra expressão do seu “espírito de lugar”<sup>17</sup>

58

Seguindo a nossa *leitura*, Lisboa surge como um símil; *como uma cidade de navegar*. Mas também aqui se instala a ambiguidade e não sabemos se a preposição *de* implica a ideia de *para navegar* ou antes *por onde navegar*? Se prosseguimos a leitura do texto, a ambiguidade mantém-se; por um lado essa comparação inicial dará lugar a uma metáfora e Lisboa aparece-nos sob a imagem de uma *cidade-nave*, uma grande *barca com ruas e jardins por dentro* virada para o Tejo e a postos para navegar pelos mares da nossa História, por outro lado a própria cidade é também ela um mar por onde se navega, imagem conseguida através dessa sintaxe lisboeta que entrecruza ruas e planos ondulantes, ampliada pelo próprio empedrado das velhas calçadas.

A partir desta imagem começamos a *memorar* o *collage* de Cruzeiro Seixas *Projecto para um Tejo à nossa medida*, a imagem de uma extensíssima

---

<sup>17</sup> J. C. P. em entrevista a Rodrigues da Silva em *J.L., Jornal de Letras*, 19 de novembro de 1997, Lisboa, p. 17 c.

Avenida da Liberdade invadida por um rio e em que céu e Tejo se fundem numa perspectiva de infinito, e em que o onírico reconstrói o sentido da realidade.

Antes de prosseguirmos, gostaríamos de referir que esta ambiguidade, que nos interessa acompanhar até à última página deste livro, se anula na tradução em castelhano<sup>18</sup> já que, apesar da tradução do livro ser correcta, o tradutor opta por traduzir *Logo a abrir* (p. 7) por *apenas amanece e Cidade de navegar* (p. 7) por *Ciudad que navega*, reduzindo as nossas interpretações e o jogo da analogia enquanto dinamizador dessa modernidade que O. Paz nos ensinou a compreender.

Instalados no campo da ambiguidade percebemos então que não existe uma definição de Lisboa, mas antes interpretações dos vários planos de realidade que se entrecruzam. E, tal como sucede com o *collage* de Cruzeiro Seixas, também Cardoso Pires busca essa perspectiva que só um miradouro como o do Castelo de São Jorge nos permite captar, essa *Varanda de Curiosos*, para que, como se de um zoom se tratasse, nos aproximemos pouco a pouco do particular e do detalhe. No entanto, aqui o zoom já não é o da máquina fotográfica que nos dá panorâmicas gerais de postais e de fotografias, Lisboa exige agora uma câmara de filmar que registre o seu constante movimento e que a contemple desde vários ângulos. Para captar a cidade não basta roubar-lhe pequenos instantes de paisagem, já que esta exige uma nova atitude e não se revela ao turista de *City Tour* que pratica o turismo como se de um ritual religioso se tratasse, para se redimir dos pecados de um ano de trabalho. Através de uma fina ironia Cardoso Pires dividirá esses turistas por grupos: os Eruditos que fazem do turismo uma *Via Sacra* em que se deve respeitar o número e a ordem das estações; os Romeiros que peregrinam por essas colinas de Lisboa, como se a purificação cultural exigisse o sacrifício, e ainda os Dogmáticos que encontram nos museus *tudo muito bem datado e arrumadinho* (p. 11).

Mas, conhecer uma cidade não pode ser nada disto, exige algo mais que a captação de *panorâmicas e vistas gerais* [que] *são quase sempre frases*

---

<sup>18</sup> Veja-se *Lisboa, Livro de a Bordo, Voces Miradas, Evocaciones*, trad. de Xavier Rodríguez Baixeras, Madrid: Alianza Editorial, 1997.

*feitas ou cenários de catálogo* (p. 10). Tal como com a língua, só poderemos entender o enunciado de uma *frase-feita* se partilharmos de um código que nos leve a captar o significado que está para além da simples coordenação de palavras e, para isso, há que especular e indagar sobre as várias possibilidades de sentido, sem nos esquecermos de que as *frases feitas* se reportam sempre a uma pragmática, a uma realidade concreta. A partir daqui Lisboa terá que ser interpretada como um corpo orgânico, vivo, dinâmico, partindo de uma experiência física e sensorial que implicará os cinco sentidos: o tacto, o contacto físico que estabelecemos através de cada rua, de cada edifício, de cada monumento; a audição, que exige que escutemos as histórias que ela nos conta, mas também a voz das suas personagens; a visão, que nos leva a observá-la e a descobrir em cada esquina um pedaço de realidade; o sabor dessa *brisa que corre e me sabe a sal*, (p. 7) ou das castanhas e do peixe e, logicamente, esse cheiro de Lisboa a mar, a peixe assado nos bairros de Alfama e a castanhas assadas no Outono, e isto sem nos esquecermos da importância das memorações, das reacções que todas estas experiências vitais devem provocar em quem as vive. A partir desta nova atitude conseguiremos manter a comunicação com a cidade para que então a possamos conhecer, descobrir, interrogar, mas permitindo que ela também nos surpreenda com constantes revelações.

Depois de nos esclarecer quanto à metodologia a seguir para que possamos conhecer Lisboa, Cardoso Pires revela-nos a sua própria vivência, *uma Lisboa que tenho na memória*<sup>19</sup>, a partir de uma *Lisboa que tivesse experimentado*<sup>20</sup> e com ele aprenderemos a ver a verdadeira Lisboa com outros olhos; a realidade ganha uma nova dimensão e até mesmo aqueles espaços que pensávamos conhecer como a palma das nossas mãos se revelam como uma autêntica falácia, tal como sucede com o episódio da estátua que encontramos em pleno Rossio e que sempre pensámos ser a de Dom Pedro IV, mas que é mais uma *frase-feita*, posto que a verdadeira imagem que aí está é a do *Imperador Maximiliano do México a fingir que é o Dom Pedro IV de Portugal* (p. 15).

Ao mesmo tempo, através da ironia, o discurso em primeira pessoa perde essa sentimentalidade romântica, de que já Garrett se começara a

---

<sup>19</sup> *idem*, p. 18 d.

<sup>20</sup> *idem*, p. 18 a.

libertar em *Viagens na Minha Terra* precisamente através do tom coloquial e de uma constante interpelação do leitor. Cardoso Pires vai mais além e a interpelação, ou o diálogo, surge-nos aqui a partir da citação e, numa atitude de plena modernidade, usa a citação, mais do que como exemplo, como testemunho dessa realidade que ele pretende revelar. A citação (directa ou por alusão) ajudará a estabelecer um colóquio sobre a realidade, e será por isso que poderemos partilhar das discussões com John dos Passos, com Saint-Exupéry e, sobretudo, com Alain Tanner acerca da sua visão de Lisboa como *Cidade Branca*:

É cor, o branco do filme dele ou é metáfora? Interroga as impetuosidades duma luz que no mesmo lugar, no mesmo instante e na mesma cor nunca se repete? Pergunto. (p. 42)

Mas a citação, o colóquio, pode também confirmar e ampliar a sua perspectiva daí que prolongue o seu discurso com as palavras dos seus companheiros de vida, de conversas, mas também com os clássicos, e até com personagens como Sebastião Opus Night, personagem de *Alexandra Alpha*.<sup>21</sup> E por que não? Se, no fundo a literatura é também realidade, já não é apenas *arte pela arte: Ah sim “Se Fosse Deus parava o sol sobre Lisboa”*. *Escreveu Fernando Assis Pacheco num poema tonto de luz...* (p. 41)

Essa evocação exige, por outro lado, que a nossa leitura extravase as páginas desta obra e se amplie à obra daqueles que são evocados e o diálogo prolonga-se com Pessoa, com quem partilhou, para além de espaços, estéticas e éticas, Cesário, com quem aprendeu a observar essa realidade social em toda a sua complexidade e sem cair em sentimentalismos, Pedro Tamen, ou essa voz de Alexandre O'Neill sempre em diálogo com a sua. Mas esse diálogo não se estabelece apenas pela palavra, tal como o vimos já, amplia-se à pintura, mas também ao cinema, à música, à arquitectura, à cerâmica, ou seja, à arte em geral, posto que esta tem como objectivo ajudar a interpretar e a alcançar o verdadeiro conhecimento da realidade:

---

<sup>21</sup> Este diálogo entre obra e autor já não é novo e mereceria uma análise mais detalhada. Já em *O Delfim*, o escritor-personagem do romance reclama para si a autoria de *O Anjo Ancorado*.

(...) a cor da nossa cidade (...) Está naquele entardecer quase soturno do *Largo de Camões* de Abel Manta, na *Rua Augusta à Noite* dum modestíssimo académico como José Contente ou na descrição do *Alto de Santa Catarina* por João Abel, aí sem dúvida. Podemos vê-la em azul na versão de Vieira da Silva como já a tínhamos visto num célebre azulejo do Século XVIII (p. 42).

Mas o leitor deve ser consciente de que entender este discurso é uma tarefa que exige a sua participação, tal como também o defende Saramago, o trabalho do leitor é imprescindível para que a arte cumpra as suas funções e nos tornemos partícipes e cúmplices dessa realidade.

62      Prosseguimos, escutando essa frase depurada, directa, coloquial, em que abundam os deícticos (*cá, lá*), mas tão precisa e essencial que se torna poética, e em que as subordinadas e os adjectivos se reduzem ao máximo, restituindo a cada palavra o seu valor total e absoluto, quase genésico, constituindo um autêntico registo desse *espírito local* e obrigando, sobretudo a um leitor menos familiarizado com a língua portuguesa, a interpretar a propriedade e a autenticidade dessa linguagem e até terá, por vezes, que recorrer a um dicionário. No entanto é essa a linguagem autêntica, espontânea, que encontrará nos diálogos dos habitantes dessa cidade, e em nenhum momento encontraremos uma retórica vazia ou opaca.

O lisboeta corrente é que não se deixa embrulhar em desmandos desta espécie, o lisboeta corrente tem cá uns traquejos e um deixa-andar que lhe permitem dar a volta aos azares de estremação e às complicações mais solenes. Se levanta a cabeça e vê o Imperador transviado a escorrer verdete lá no alto, até é capaz de achar graça. Dom Pedro? Dom Maximiliano? Que se lixe, seja o Dom Pedro, por que não? Assim como assim, o país fica na mesma e o Rossio ainda Ganha mais um caso para entreter. O'Neill reagiria tal e qual, estou mesmo a vê-lo, um bocejar, e ia à vida...(p. 16)

Vemos assim como o texto, liberto da rigidez formal, se transforma, ganha movimento e se torna numa imagem quase visual (*estou mesmo a*

vê-lo). Seguindo este percurso conheceremos episódios anedóticos; ouviremos o autêntico fado popular, e não o comercial para turista comprar; conheceremos bairros populares cheios de vida e de História(s), reais e de ficção e que, como já vimos, não são menos importantes que as outras; visitaremos museus, palácios, jardins e chegaremos ao verdadeiro coração da cidade onde a tradição histórica e cultural se concentram.

Desde lá do alto do seu pedestal Camões contempla o espaço do horror em que se levavam a cabo os autos de fé, ao cimo da rua que deve o nome a Garrett, o primeiro militante de uma era moderna, mas também escuta a voz dos da Geração de 70 que se reuniam ali mesmo ao lado no Grémio Literário, em pró de uma renovação das mentalidades, e ao seu lado encontraremos a estátua da verdade nua e crua que Eça exhibe sem nenhum pudor. Logo em frente temos esse espaço da Brasileira, contemplado por um dramaturgo Chiado que desejava ter conseguido algum dia representar o *drama em gente* que se senta nessa cadeira. Aí em frente está Pessoa sentado, pronto para tomar mais uma bica e para participar do espírito das tertúlias modernistas e das revoluções intelectuais dos surrealistas, ao mesmo tempo que escuta os clamores da Liberdade que chegam desde as ruas de trás nessa primavera de abril de 74 e que contempla o crepitar das chamas de um fatídico amanhecer de Agosto, mas sempre amável e hospitaleiro para com aqueles que se emocionam quando se sentam ao seu lado. Nesse mesmo espaço de diálogo de gerações confluem também os teatros, os museus, as galerias, as livrarias, os comércios com história(s); um espaço em que a cultura se manifesta em toda a sua plenitude; um espaço em que contemplamos como as várias expressões artísticas participam do diálogo a que vimos assistindo e o melhor exemplo será precisamente esse quadro de Almada Negreiros em que quase lemos os versos de Pessoa que se inscrevem nessa pose pessoal.

Tal como na obra de Cardoso Pires, também o perfil da cidade se vai configurando mediante a conjugação de estéticas e de perspectivas, de espaços e de tempos, adquirindo uma personalidade própria e autêntica. Passeando pelas ruas de Lisboa observamos esses sintagmas de azulejos (como se de palavras se tratasse) em conjugação com os sintagmas dos desenhos das calçadas trabalhadas pelos mesmos calceteiros que encontramos na poesia de Cesário Verde. Essa coordenação de perspectivas

dará depois lugar ao interseccionismo quando, à semelhança do poema de Pessoa, *Chuva Oblíqua*, os vários planos da realidade se cruzam e lhe conferem uma perspectiva tridimensional, segundo as exigências do novo Realismo; uma perspectiva que adquire a sua verdadeira dimensão quando percebemos como as ruas e as praças de Lisboa se cruzam e se interseccionam com a realidade subterrânea.

Conhecer Lisboa exige também que viajemos por essa nova realidade que é a do Metropolitano de Lisboa, um reflexo dessa outra cidade à superfície que constitui um mundo em que a arte, ao inverso do que sucede lá em cima, vai ao encontro da gente. Nessa cidade subterrânea a arte passa a fazer parte do quotidiano e a gente habitua-se a conviver com a pintura de Vieira da Silva, de Cargaleiro, de Júlio Pomar, mas também com os versos da poesia de Camões, de Pessoa, de Cesário Verde, e outros, mas, mais importante ainda, a gente aprende a articular a arte em função da realidade, e entende agora que a cidade e a arte se compreendem e se complementam, pelo que esta deixará de ser ilógica, supérflua ou fútil, ao mesmo tempo que essa dicotomia sagrado/sacrílego vai perdendo a sua força.

64

De diálogo em diálogo aproximamo-nos do final desta nossa digressão e o penúltimo capítulo, *Como se navegasse*, recorda-nos esse pacto de leitura que traçámos no início. Efectivamente, como se de um círculo se tratasse, iniciámos a nossa viagem desde um Miradouro, o do Castelo de São Jorge e agora, o *fim de Jornada* (p. 108) ocorre precisamente de outro miradouro, o Parque Eduardo VII, e que é, possivelmente, o ponto da velha cidade desde onde se poderá traçar a maior linha recta até ao Tejo, cruzando toda a História da cidade; simultaneamente, é este o ponto de que partíamos desde esse quadro de Cruzeiro Seixas, o que nos serve para confirmar que, efectivamente, nos encontramos em plena navegação.

O último capítulo *Finis Terrae* caracteriza essa Lisboa onde o mar se conjuga com a terra, onde o passado continua a alimentar o diálogo com o presente, ainda que este nem sempre pareça compreender o que aquele lhe diz. Chegados ao fim, na última página desta obra, depois de termos encontrado já a afirmação de que "*Lisboa (..) sugere várias leituras, e daí que a cada visitante sua Lisboa*" (p. 114), e se alguma dúvida ainda nos restasse em ver Lisboa como um livro, eis que encontramos a seguinte afirmação: "*Quando por fim fechamos a página onde líamos a cidade.*" (p. 117);

confirmamos então que aquilo que temos vindo a recolher não são mais que *vozes, olhares e memorações* inscritos nas páginas dessa cidade; um autêntico livro aberto. Acompanhando o movimento físico do escritor, fechemos também o nosso livro, contudo, como qualquer outro, Lisboa não pode permanecer eternamente fechada, nem colocada na estante da memória; devemos voltar a abri-la e, também nós, podemos inscrever nessas páginas as nossas próprias *vozes, olhares e memorações*, tendo sempre presente que Lisboa, como espaço de *Finis Terrae* é um espaço de inícios e de fins, de partidas e de regressos.

Mas esta obra de Cardoso Pires, de uma indiscutível qualidade literária, torna-se também num importante instrumento para a análise de uma realidade cultural actual, herança de séculos de história, e que se respira em cada poro dessa cidade e não apenas em museus e bibliotecas. Pessoa dizia que *A linguagem fez-se para que nos sirvamos dela, não para que a sirvamos a ela*<sup>22</sup> e Cardoso Pires assim o faz, procedendo à actualização dessa distinção que o mesmo Pessoa fazia entre a língua oral como um fenómeno natural e língua escrita como um fenómeno cultural. A arte reclama agora essa naturalidade e, por isso, esta obra de Cardoso Pires constitui um excelente exemplo de como a literatura nos permite desenvolver a aprendizagem e a análise da língua portuguesa em toda a sua plenitude. De um modo quase tão imediato como o da oralidade, mas sem os inconvenientes das dificuldades inerentes a uma reprodução de áudio, devidas ao ritmo do discurso, à pronúncia e a outros elementos, encontramos neste texto esse português autêntico, vital e nunca artificial; um texto que combina a riqueza de uma língua com a sua autenticidade. E esta riqueza amplifica-se sempre que captamos essa variedade de registos, essa diversidade da língua portuguesa que lhe confere a unidade que pretendemos ensinar nas nossas aulas; o português que falamos quando nos encontramos com um nativo, o português que se usa nos bairros de Lisboa, e não apenas o português que se encontra num romance, numa crónica de um jornal, ou numa banda desenhada, o português que aqui encontramos é tudo isso. Apesar disto, em *Lisboa, Livro de Bordo* o tom coloquial, o discurso dinâmico, não anula nunca o tom poético e harmonioso da frase já que consegue ampliar essa variedade de estilos evocando outros autores e convidando-nos a conhecê-los e a integrá-los neste relato.

---

<sup>22</sup> *A Língua Portuguesa*, ed. de Luisa Medeiros, Lisboa: Assírio e Alvim, 1997, p. 73.

No entanto, não nos devemos esquecer de que esse resultado final, tal como a naturalidade de um quadro ou de uma estátua, são sinónimo de um rigoroso trabalho, daí que o texto de Cardoso Pires conjugue essa naturalidade com uma estrutura sintáctica permanentemente correcta. Este texto permite-nos trabalhar um discurso em que tudo se torna explícito, em que a palavra é empregue com toda a sua propriedade, em que a pontuação marca o ritmo natural da frase ao mesmo tempo que se assiste a um constante discurso directo:

Olha, Daisy, quando o Álvaro de Campos te mandou aquele “*Soneto já antigo*” quase ninguém sabia por cá o teu nome. Hoje, vê tu, até o tens escrito num passeio da avenida de Roma, frente a uma boutique de enxovais de noiva. Enxovais de noiva, repara: uma referência mesmo a condizer com o soneto que te tornou eterna. Um lugar onde o teu nome pode ser lido a qualquer hora e por qualquer um como o mistério deposto no seu caminho. Bem sei que no tempo de Álvaro de Campos a Avenida da Liberdade ainda não existia (e tu nem sequer exististe alguma vez) mas os passeios de Lisboa há muito que estavam ilustrados com arranjos de pedrinhas compostos por dinastias de artesãos a que nós chamamos os calceteiros. Havias de os ver, havias de os ver. (p. 41).

66

Um discurso claro, pausado, e onde nada sobra nem nada falta, como se memorássemos essa entrevista de Cardoso Pires a Clara Ferreira Alves, e recordando-nos que a captação do real exige agora uma nova perspectiva da vida e a câmara de filmar será o modo mais indicado para captar, a par da imagem, também essa língua em movimento, cumprindo esse compromisso entre a arte e a vida.

*Lisboa, Livro de Bordo* torna-se deste modo num perfeito exercício de síntese de todas essas marcas que apontávamos na obra de Cardoso Pires; uma obra conseguida à base de uma inteligente sistematização dessa tradição herdada, mas também percebemos que nesse trabalho do escritor tradição e autenticidade se articulam a partir de um rigoroso exercício de busca e de depuração exigido pelo compromisso com as novas realidades. *Lisboa, Livro de Bordo* torna-se, pois, num precioso auxiliar para o estudo

da cultura portuguesa em toda a sua amplitude, apelando a uma constante multi-disciplinariedade, na medida em que nela se registam e se abrem perspectivas, ao mesmo tempo que nos ajuda a compreender que a cultura trespassa as paredes dos museus, das bibliotecas e dos cinemas invadindo as ruas, a vida. Em todos esses contextos, a cultura reclama a língua como um espaço primordial e, em *Lisboa, Livro de Bordo*, ao mesmo tempo que saboreamos as castanhas assadas ou sentimos o cheiro a mar ouvimos também a voz da cidade, e tão importante é *o que* ela diz como o modo *como o diz*.

Esta habilidade no uso da linguagem faz-nos entender que esta é parte fundamental de uma civilização e que a literatura se torna nessa realização plena das possibilidades linguísticas, sem que nos limitemos à análise do vocabulário ou de *frases cuidadas*; através de textos como estes somos capazes de captar essa diversidade de estilos e de registos de uma língua com séculos de história e a quem muito deve a grandeza de uma literatura como a portuguesa.

*Maria de Lourdes Pereira*  
Universitat de les Illes Balears

67

### Obras de José Cardoso Pires

- *Os Caminheiros e Outros Contos*, Lisboa: Centro Bibliográfico, 1949.
- *Histórias de Amor*, Lisboa: Ed. Gleba, col. Das Três Abelhas, 1952.
- *O Anjo Acorado* (7ª ed.), pref. de Mário Dionísio, Lisboa: Publ. O Jornal, 1984.
- *O Anjo Acorado* (8ª ed.), pref. de António Tabucchi, Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1990.
- *O Render dos Heróis* (4ª ed.), Lisboa: Ed. Gleba, 1978.
- *Cartilha de Marialva* (8ª ed.), Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1999.
- *Joços de Azar* (7ª ed.), Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1999.
- *O Hóspede de Job* (9ª ed.), Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1998.
- *O Delfim* (10ª ed.), Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1988.
- *Dinossauuro Excelentíssimo*, il. de Abel Manta, Lisboa: Ed. Arcádia, 1972.
- *E Agora, José?* (2ª ed.), Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1999.
- *O Burro-em-Pé* (2ª ed.), Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1999.
- *Corpo- Delito na Sala de Espelhos*, pref. de Eduardo Lourenço, Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- *Balada da Praia dos Cães* (18ªed.), Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1999.

- *Balada de la Playa de los Perros*, trad. de Basílio Losada e prólogo de Perfecto Cuadrado, Barcelona: Circulo de Lectores, 2002.
- *Alexandra Alpha* (6ª ed.), Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1999.
- *A República dos Corvos*, Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1988.
- *A Cavalo no Diabo*, Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1994.
- *De Profundis Valsa Lenta*, Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1999.
- *Lisboa, Livro de Bordo, Vozes, Olhares, Memorações*, Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1997.
- *Lisboa, Livro de a Bordo, Voces, Miradas, Evocaciones*, trad. de Xavier Rodríguez Baixeras, Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- *Viagem à Ilha de Satanás*, Lisboa: Expo 98, col. 98 Mares, 1998.