



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 34 – maio de 2025**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2025i34p5-25>

**Da “morte branca” às *Sombras Brancas*: José Cardoso Pires - de autor  
à personagem**

**From “white death” to *Clear Shadows*: José Cardoso Pires - from  
author to character**

*Gabriella Campos Mendes\**

## **RESUMO**

A literatura de José Cardoso Pires é riquíssima em personagens resultantes de uma observação ativa, e essa criação das personagens, muitas vezes, parte da inspiração em pessoas reais, fato documentado em estudos biográficos sobre o autor. Propomo-nos a analisar uma face desse processo, que é a construção da figura do autor como personagem e como a sua presença seria sugerida ao longo da obra cardoseana como uma figura ambígua, que, não sendo o autor empírico, também não o deixa de ser, devido aos movimentos metatextuais criados por ele. Para tanto, partiremos da análise das obras *O Anjo Acorado* (1958), *O Delfim* (1968) e *De Profundis, Valsa Lenta* (1997). Além disso, visamos apresentar como essa leitura é reforçada por dinâmicas hipertextuais, sobretudo via adaptação cinematográfica, por meio da análise do processo de figuração (Reis, 2018; Jannidis, 2012) do escritor no filme *Sombras Brancas* (2023), de Fernando Vendrell.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Portuguesa; Adaptação; Cinema; Figuração; José Cardoso Pires

## **ABSTRACT**

José Cardoso Pires' literature is extremely rich in characters resulting from active observation. The creation of characters was often inspired by real people, a fact documented in biographical studies of the author. In this paper we aim at analyzing the construction of the figure of the author himself as a character, showing how the author's presence is suggested throughout Cardoso Pires' work as an ambiguous figure, who, although not the empirical author, is still so, due to the metatextual movements created. To this end, we will analyze three works: *O Anjo Acorado* (1958), *O Delfim* (1968) and *De Profundis, Valsa Lenta* (1997). Moreover, we intend to discuss how this reading can be reinforced by hypertextual dynamics, especially via film adaptation by analyzing the process of figuration (Reis, 2018; Jannidis, 2012) of the writer in Fernando Vendrell's film *Sombras Brancas* (2023).

---

\* Universidade de Coimbra; Faculdade de Letras; Centro de Literatura Portuguesa – Coimbra – Portugal – [gcmendes@uc.pt](mailto:gcmendes@uc.pt)



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 34 – maio de 2025**

**KEYWORDS:** Portuguese Literature; Adaptation; Cinema; Characterhood; José  
Cardoso Pires

Um leitor curioso que percorra as prateleiras da seção de biografias de uma livraria provavelmente ficaria intrigado com um título como *Integrado Marginal*, expressão antagônica, que se faz acompanhar da fotografia de um senhor que diligentemente acende o seu cigarro. O título, estampado no alto da página, é seguido do subtítulo: “biografia de José Cardoso Pires”, trabalho da autoria do jornalista e escritor Bruno Vieira Amaral. Se compelido a tomar o livro às mãos para o folhear, encontrará o seguinte texto na contracapa:

Notívago, boémio, brigão. Receoso de que a imagem pública lhe ensombrasse os méritos literários. Crítico do marialvismo. Acusado de ser marialva. Bem relacionado. Obcecado com a própria independência. O maior escritor da segunda metade do século XX. Um escritor datado e sem a mesma projeção internacional de um Lobo Antunes ou de um Saramago (Amaral, 2021, n.p.).

Por esses – e outros antagonismos – não é sem propósito que, neste trabalho, se faz uma breve introdução à obra do escritor português José Cardoso Pires, principalmente por abordar uma dimensão mais pessoal da sua escrita e, sobretudo, o seu relato memorialístico. O autor, apesar de ter gozado de grande reconhecimento em vida, parece ter sido ignorado após a sua morte, em 1998, dias após o primeiro (e até agora único) Prêmio Nobel de Literatura ter sido atribuído a um autor de língua portuguesa. A ficção cardoseana, que já se iniciava pela publicação de contos em antologias desde 1946, estreia de modo independente com o livro *O Caminheiro e Outros Contos*, em 1949, e pode, de certa forma, ser lida como uma espécie de registro das sucessivas transformações históricas, políticas e culturais que se sucedem no país durante a sua atividade literária. O primeiro romance que escreve é *O Anjo Acorado*, de 1958, tendo sido publicado 10 anos depois aquele que será considerado seu *Magnum Opus*: *O Delfim*, de 1968. Entre os dois romances há uma evidente relação de familiaridade facilmente identificável, que queremos explorar e desenvolver como noção de continuidade autoral vinculada a índices de presença da figura de José Cardoso Pires, o autor em questão, em algumas das suas obras.

## 1 A sombra dos marialvas: o autor em busca de uma personagem

Falar do marialvismo é tocar numa questão muito cara à obra cardoseana, que é o percurso de uma personagem particular, aquela que o autor criticava e que, para alguns, era uma figura pela qual nutriria até certa afeição<sup>1</sup>. Lemos em *O Anjo Ancorado*:

Este ar de terra a terra é fácil de perceber-se nalguns infantes da lavoura que gastam a maior parte da vida nas grandes capitais. Nesses, as falas provincianas e o tom com que se dirigem aos criados são coisas cultivadas, uma espécie de marca de estirpe para os diferenciar do resto dos mortais que não têm terras nem passado para lá da cidade (Pires, 2003, p. 39).

Em *O Delfim*, por sua vez, surge a seguinte construção de personagens:

*Dois cães e um escudeiro*, como numa tapeçaria medieval, e só depois se apresenta o amo em toda a sua figura: avançando na praça com a esposa pela mão. [...] Continuemos, como naquela manhã, a seguir marido e mulher atravessando o largo. [...] E eles avançando de cabeça levantada, mão na mão, sem um cumprimento a quem quer que fosse; sem uma palavra entre ambos, e muito menos para o mestiço que os esperava com os cães pela trela. Duas silhuetas de moeda, dois infantes do meio-dia (Pires, 1998, p. 38-39).

Os infantes que surgem, tanto em *O Anjo Ancorado*, pela personagem João, ou em *O Delfim*, pela personagem Tomás Manuel, são evidências de uma personagem tipo que José Cardoso Pires empenhou-se efetivamente em descrever e que delineou teoricamente em seu ensaio *Cartilha do Marialva*. Assim a define: “Marialva é o antilibertino português, privilegiado em nome da razão de Casa e Sangue [...]. No convencionalismo popular (ou antes pequeno-burguês), marialva é o fidalgo (forma primitiva de ‘privilegiado’) boémio e estoura-vergas” (Pires, 1999, p. 14).

Portanto, a proximidade entre os dois romances é clara e o seu confronto leva a uma observação de ressonância temática e identificáveis procedimentos técnicos empregados para a construção narrativa nas obras de José Cardoso Pires.

Nesse sentido, é possível dizer que o leitor atento consegue criar relações que venham a delinear o que considera um estilo do autor que está atrelado, evidentemente, ao reconhecimento de elementos da sua escrita pela recuperação de um conhecimento prévio que possui da sua obra, seja quanto a temáticas que lhe são particularmente caras

---

<sup>1</sup> José Saramago sugere, em artigo para a Seara Nova, que haveria em *O Delfim* “um odor e saudade dos bons tempos antigos” (1968, p. 338). Vale notar, porém, que Saramago depois irá rever sua opinião sobre a obra, fato documentado nos seus *Cadernos de Lanzarote* (2016).

ou a modos de escrever que constituam a sua forma de expressão. Assim sendo, pretendemos dar um passo adiante na noção de recuperação e no apelo ao leitor no *continuum* da produção literária de José Cardoso Pires. Queremos explorar como o autor recorre ao conhecimento literário da sua própria obra para esbater fronteiras ontológicas e causar fricções entre mundos possíveis. Além disso, queremos explorar como essa estratégia será utilizada também em narrativas em que o próprio José Cardoso Pires se torne uma personagem.

Antes de mais, convém esclarecer o que chamamos de mundos possíveis. Categorias como factual e fictício e, por derivação, mundo empírico e mundo ficcional, são uma problemática para a filosofia desde a Antiguidade Clássica e, naturalmente, serão uma questão central para a teoria da literatura e para a antropologia literária. Uma das hipóteses de desenvolvimento do conceito de mundos possíveis – amplamente referida nos estudos literários – é elaborada por David Lewis. Para resumi-la, recorreremos à descrição concisa de Marie-Laure Ryan:

De acordo com Lewis, ‘o mundo empírico’ significa ‘o mundo onde estou situado’, e todos os PWs [mundos possíveis] são atualizados do ponto de vista de seus habitantes. Essa visão, conhecida como ‘realismo modal’, faz uma distinção entre ‘real’ e ‘empírico’: para Lewis, todos os mundos possíveis são reais no sentido de que existem independentemente de um membro do AW [mundo empírico] imaginá-los ou não, mas somente um mundo pode ser efetivo de um determinado ponto de vista (Ryan, 2019, n.p., tradução nossa)<sup>2</sup>.

Assim, por essa proposição, na literatura, o mundo empírico seria aquele em que o leitor está situado. Aquilo que parece verdadeiro é oriundo da realidade que se pode observar no mundo circundante, enquanto o fictício seria possível em outra realidade, mas inexistente naquela em que está situado o leitor.

Façamos um estudo de caso com as obras anteriormente mencionadas. No *actual world* do leitor do romance *O Delfim*, portanto, existe um autor empírico chamado José Cardoso Pires e existe um livro escrito pelo autor 10 anos antes, em 1958, chamado *O Anjo Ancorado*. *O Delfim*, no entanto, é um mundo possível, cuja construção pode ser inspirada em figuras do mundo empírico, mas que não se deve confundir com ele. Por

<sup>2</sup> According to Lewis, 1the actual world1 means 1the world where I am situated1, and all PWs [possible worlds] are actualized from the point of view of their inhabitants. This view, known as 1modal realism1, makes a distinction between 1real1 and 1actual1: for Lewis, all possible worlds are real in the sense that they exist independently of whether or not a member of AW imagines them, but only one world can be actual from a given point of view.

isso, apesar de a obra narrar a saga de um escritor que tenta escrever um romance sobre uma personagem marialva, essa personagem chamada *Sr. Escritor* não deve ser confundida com o autor empírico José Cardoso Pires. Todas essas categorias parecem perfeitamente aceitas e estabelecidas, não fosse por um senão: o esforço constante do autor em criar ambiguidades e propositadamente provocar a colisão – e, por vezes, a confusão – entre essas categorias. Demonstramos com um trecho de *O Delfim*:

Um viajante que ponha o dedo no mapa do Automóvel Clube e percorra o litoral vai encontrá-la [a lagoa], mais quilómetro menos quilómetro, entre a linha azul do oceano e as manchas acastanhadas dos montes. Se for caçador, melhor, menos a esquece, porque tem um desenho inconfundível: o contorno de uma pata de ganso espalmada sobre o papel (o que me leva a imaginá-la como gerada há milhões de anos por um gigantesco animal voador que, no regresso de outros continentes, tivesse tocado a terra naquele ponto e a afundasse, fazendo brotar a água. Um mito? Paciência. Assim como assim, não seria o primeiro da lista pessoal de um inventor de verdades que já descreveu\* ondas bíblicas e peixes patriarcais) e esse desenho fica como uma miragem a atrair o caçador em trânsito. [...]

\* O Anjo Ancorado, Lisboa, 1958 (Pires, 1998, p. 113).

A relação intertextual apela ao conhecimento do leitor, pois pressupõe que ele saiba quem é o *inventor de verdades* e subentende que ele tenha lido uma obra chamada *O Anjo Ancorado*, sendo, portanto, capaz de compreender a relação entre esse texto e os temas das *ondas bíblicas* e dos *peixes patriarcais*<sup>3</sup>. Associa, portanto, o narrador do romance de 1968 a uma figura que já teria um percurso de autoria *a priori*. Evidentemente, não se deve confundir as instâncias do narrador e do autor (independentemente das subclassificações dessas duas categorias)<sup>4</sup>. No entanto, é dado que José Cardoso Pires habilmente explora esses pontos de imprecisão para manter a neblina sobre conceitos que, por vezes, se sobrepõem e que são objeto de intenso debate teórico. José Cardoso Pires não diz quem é o autor de *O Anjo Ancorado*, de modo que o leitor sugestionável possa legitimamente interpretar que o autor da obra de 1958 seja o

<sup>3</sup> Na obra de 1958, é narrado um episódio de caça submarina, em que o protagonista João consegue capturar um enorme peixe. Esse evento contrasta com a realidade das pessoas da localidade de São Romão, que não tinham o que comer, tampouco possuíam os equipamentos necessários para apanhar um peixe daquele tipo. A caça, no entanto, é para João uma atividade recreativa, diferente do que a captura de um peixe significaria para os locais. Na breve visita à aldeia, a personagem Guida imagina uma grande onda que engoliria a aldeia, fazendo com que desaparecesse. Assim, a alusão às “ondas bíblicas” e aos “peixes patriarcais” são referências a *O Anjo Ancorado*, o que é confirmado pela nota de rodapé inserida na citação de *O Delfim*.

<sup>4</sup> Não entraremos no mérito de questões como autor implicado ou outras classificações dessa natureza por julgarmos que não são centrais para o argumento que pretendemos desenvolver. A ambiguidade com a qual José Cardoso Pires trabalha, por outro lado, precisa ser mantida para efeitos de estilo, evitando, portanto, resolver teoricamente o enquadramento narratológico do autor.

mesmo *Autor* que se apresenta no capítulo zero do romance de 1968. Citamos um excerto do capítulo.

Cá estou. [...] Repare-se que tenho a mão direita pousada num livro antigo – Monografia do Termo da Gafeira [...]. Sou um visitante de pé (e em corpo inteiro, como numa fotografia de álbum), *um Autor apoiado na lição do mestre* (Pires, 1998, p. 29, grifos nossos).

No entanto, podemos verificar que essa figura que se denomina *Autor* (com letra maiúscula, como se fosse o nome de uma personagem) referir-se-á a instâncias diferentes da criação literária de forma indistinta. Para demonstrar essa indiferenciação das figuras do discurso que a obra propõe, confrontamos três trechos em que as noções de personagem, narrador e autor parecem querer apontar na mesma direção. Todas d'O *Delfim*.

No capítulo V, lê-se:

Eu, *caçador em visita*, Maria das Mercês no lugar que lhe é próprio (sentada no chão, entre revistas – *Elle, Horoscope, Flama*), o marido estendido no maple e com um braço pendurado para a bebida que repousa em cima do tapete (Pires, 1998, p. 59).

Esse trecho, muito descritivamente, apresenta sua figuração como personagem, pois a caça é o que motiva a visita àquela aldeia pela personagem do *Autor* (ou, como é referido pelas outras personagens normalmente, *Sr. Escritor*). O autointitulado *Autor*, porém, insinua ser responsável pelo relato da aldeia da Gafeira, tarefa de um narrador-personagem, como demonstra o último capítulo do livro:

Desta maneira, *o Autor em visita despede-se* de um companheiro de serões e de uma Ofélia local, de um dente excomungador e de mastins e ideias negras que lhe guardaram a cabeceira na véspera do dia de Todos os Santos e de todos os caçadores, o primeiro do mês de Novembro de mil novecentos e sessenta e seis (Pires, 1998. p. 227, grifos nossos).

O companheiro de serões é Tomás Manuel. A Ofélia local é Maria das Mercês, sua esposa, cuja morte na lagoa é comparada à da personagem shakespeariana. Portanto, é possível dizer que essa figura do *Autor* se sugere como frequentador do espaço das personagens, operando uma extrapolação do nível diegético ao qual pertenceria. Isso fica

ainda mais patente quando vemos o movimento reverso: o narrador agindo como autor, ou mesmo revisor. Lê-se no capítulo XXVI-b:

Se alguém (*um narrador em visita*) rememora a seu gosto (e já vê no papel, e em provas de página, e talvez um dia em juízos da Crítica) o final de uma mulher que é de todos conhecido e que está certificado nos autos; se se apegar a um punhado de notas tomadas em tempos por desfastio, e se mete agora a entrelaçá-las e a descobrir-lhes uma linha de profecia, então esse alguém necessita de pudor para encontrar o gosto exacto, a imagem exacta da mulher ausente (Pires, 1998, p. 198, grifos nossos).

O ato de ver provas de página e os juízos da crítica referidos na citação não parece ser propriamente função de um narrador, figura interna do texto, que não teria acesso à crítica literária que venha a ser escrita sobre *O Delfim* no mundo empírico. Assim, José Cardoso Pires instiga um jogo de interpolações em que caçador (personagem), narrador e autor – todos em visita – sejam termos utilizados com sentido idêntico, ignorando as complexas elaborações sobre categorias como autor empírico, autor implicado e narrador. Sem afirmar, mas também sem negar, José Cardoso Pires lança sombras da sua presença sobre a figura do narrador, deixando mais um mistério por desvendar no imenso romance de enigma sem solução que é *O Delfim*.

Todos esses movimentos metalépticos são um material mais do que suficiente para explorar o conceito de deslocamento que permeia a escrita de José Cardoso Pires. No entanto, pretende-se ir além e perceber, na obra cardoseana, outros movimentos de ultrapassagem de fronteiras que sejam particularmente relevantes e que nos permitam também avançar para obras que se apoiam na literatura de Cardoso Pires, mas que não foram produzidas por ele.

## **2 De *Profundis*, *Valsa Lenta*: autor, narrador e personagem na narrativa de memórias**

Um exemplo explícito de ambiguidade, por se tratar de um entre-lugar do ponto de vista genológico e ontológico com evidente esbatimento de fronteiras, incidirá sobre a escrita memorialística, ou ainda, autobiográfica. Tal gênero exigiria o estabelecimento de um pacto autobiográfico implícito ou explícito e, de acordo com esse pacto, consideraríamos que autor, narrador e personagem são a mesma pessoa, ainda que com estatutos diferentes. Não obstante, os relatos desse tipo seriam dependentes de certa



confirmação quanto à ocorrência dos eventos descritos por parte de outras pessoas do mundo empírico para além do autor (Reis, 2018).

Por definição, a única obra de José Cardoso Pires que estaria enquadrada nesse gênero seria um dos últimos livros que escreveu, o seu *De Profundis, Valsa lenta*, de 1997. O livro é um relato de quando sofreu um acidente cardiovascular em 1995, que, por consequência, levou Cardoso Pires à perda de memória, evento que nomeou de “morte branca”<sup>5</sup>: “Uma das minhas filhas diz que o pai opera memórias”, referiu o Prof. João Lobo Antunes numa entrevista. [...] Estou mesmo em crer que dificilmente encontrarei outra melhor nem uma síntese mais expressiva do fenómeno que designei por morte branca” (Pires, 1997, p. 31).

O registro das suas memórias – ou da ausência delas – é, portanto, um recorte específico da sua história de vida que é tornado narrativa. Sobre a narrativização de uma história de vida, por sua vez, dirá Pierre Bourdieu:

Falar de história de vida é pressupor [...] que uma vida é inseparavelmente o conjunto de acontecimentos de uma existência individual, concebida como uma história e a narrativa dessa história. [...] Tratar a vida como uma história, isto é, como narrativa coerente de uma sequência significativa e coordenada de eventos, talvez seja uma ilusão retórica, a uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar (1996, p. 74).

O caso de *De Profundis, Valsa Lenta* é extremamente particular pela natureza dos eventos que aborda, o que coloca essa obra de Cardoso Pires numa posição muito singular frente à natureza de textos do mesmo tipo. Isso se dá por partir do princípio de que vai narrar um momento em que se viu alheado da própria memória pela sua doença. Tal singularidade – quiçá paradoxo – fica patente quando narra as hipóteses de título para o livro: “Memória duma Desmemória poderia chamar-se a este relato” (Pires, 1997, p. 31). Ainda sobre a memória dirá o autor:

Sem memória esvai-se o presente que simultaneamente é passado morto. Perde-se a vida anterior. E a interior, bem entendido, porque sem referências do passado morrem os afectos e os laços sentimentais. E a noção do tempo que relaciona as imagens do passado e que lhes dá a luz e o tom que as datam e as tornam significantes, também isso.

<sup>5</sup> A expressiva metáfora acabou por tornar-se título de vários artigos e recensões sobre o livro. O primeiro deles é de Maria Leonor Nunes, “Crónica de uma Morte Branca”, no *Jornal de Letras*, em 21 de maio de 1997. São publicadas duas recensões com o título “Morte Branca”, em 1997, uma de António Guerreiro e outra de Victor Freixanes. Em 1998, Antónia de Sousa escreve “A sombra branca de José Cardoso Pires”, expressão usada pelo autor na entrevista para descrever a si mesmo e recuperada no filme de 2022.

Verdade, também isso se perde porque a memória, aprendi por mim, é indispensável para que o tempo não só possa ser medido como sentido. Assim, a ver o meu Outro eu a pentear-se com uma escova de dentes num quarto de hospital (conforme me contaram depois) pergunto-me quantas vezes lhe aconteceu aquilo e logo de instante vejo uma enfermeira a aparecer-lhe por trás e a trocar-lhe a escova pelo pente, sem um comentário, sem uma palavra sequer, pura e simplesmente na prática de quem executa uma rotina. [...] Sempre este jogo?, pergunto. *Talvez* (Pires, 1997, p. 25).

De acordo com o autor, a ausência de memória dissolve a noção de um Eu coeso, cuja história constrói uma identidade e estabelece suas relações com o mundo. Por essa razão, vê-se obrigado a narrar-se como um Outro e refere-se ao seu Outro sem memória como Ele, tratando-o na terceira pessoa. O Eu, porém, não tem total memória das vivências do Outro – sobre o qual escreve. Assim, verificamos que certas informações que relata na sua autobiografia lhe foram contadas, como o episódio de pentear-se com a escova de dentes. E se narra aquilo de que não se lembra muito bem, pode imaginar, criar cenários, como a suposição quanto ao modo como a enfermeira agiu. Ao narrar que vê a enfermeira executar aquela rotina repetidas vezes sem dirigir-lhe a palavra faz um exercício puramente criativo e é explícito, assume que está a fabular: “Será sempre este jogo? *Talvez*”.

Nesse sentido, é também possível questionar se a história do Outro seria suficiente para a construção de uma história de vida, ainda que esteja ali presente o aspecto artificial da construção narrativa de uma vida por meio da criação de uma sequência significativa e coordenada de eventos. Se Bourdieu parte do princípio da criação de uma *ilusão retórica*, talvez, no caso cardoseano, seja preciso ir um pouco mais longe no que seria essa articulação para que essa vida *possa não só ser medida, como sentida*. A propósito da atribuição de sentidos e da sua relação com a criação ficcional, Rancière elabora uma hipótese para a ficcionalização que parece particularmente ajustada a essa situação narrativa:

É aí que passa, com efeito, a linha de separação decisiva para a ficção, e não na oposição do real e da invenção. Pois as invenções são realidades e, reciprocamente, é preciso um trabalho ficcional para construir um sentido de real, isto é, uma forma de coexistência das coisas percebidas que as mantenha juntas e uma forma de relação entre acontecimentos que lhes dê sentido. A verdadeira linha decisiva em que a ficção se constrói e ganha sentido é a que separa o ‘nada está acontecendo’ do ‘está acontecendo alguma coisa’ (2021, p. 22).

Partindo da hipótese de Rancière, é possível concluir que tudo aquilo que seja considerado digno de ser narrado passa por um critério de construção ficcional, pois busca criar sentidos por meio de recursos narrativos que permitam essa tessitura. Portanto, a partir desse viés interpretativo, não é descabido pensar que a autobiografia será – em certa medida – um exercício de escrita de ficção. Naturalmente, é possível verificar que textos dessa natureza podem efetivamente ter aproximação com eventos verificáveis no mundo empírico ou que, em outros casos, os autores podem abraçar ainda mais o carácter criativo do seu relato (e inclusive exagerá-lo a ponto de criar uma autoficção). No entanto, não são esses aspectos que serão decisivos para a elaboração narrativa. Ao conjugar a teoria de Rancière à teoria de Lewis para compreender o relato cardoseano, conclui-se que a sua construção ficcional consiste na criação de um mundo possível que elimina do relato os elementos considerados menos relevantes do *actual world* (“nada está acontecendo”) e traz à luz uma história que, apesar de aparentada com aquele mundo, é narrativamente organizada, em que os eventos são hierarquicamente selecionados pelo autor quanto ao valor que ele lhes atribui.

Esse processo de elaboração narrativa virá, portanto, concatenar eventos isolados de que o autor efetivamente se lembra, dados que lhe foram contados por outros, momentos imaginados e, sobretudo, momentos de reflexão sobre essas peças soltas, como uma revisão dos fragmentos pelo ponto de vista de um narrador que busca dar sentido àqueles episódios e organizá-los dentro de uma temporalidade progressiva. Por exemplo:

Nesse período, já o disse, as palavras que me chegavam vinham cegas. Sombras não havia nem podia haver numa claridade tão absorvente (só hoje enquanto escrevo é que me dou conta disso) não havia sombras não podia haver a não ser a do Outro que andava por lá Outro que afinal não era mais que uma sombra saída de algures de mim e a desfocar-se por si só não se sabe em que direcção nem com que objectivo uma sombra branca corrida no branco como foi que desse apagamento consegui reter alguma luzinha a brilhar até agora é coisa que ainda estou para entender mas retive. retive mesmo? retive – melhor assim. Verdade, melhor assim (Pires, 1997, p. 40-41)<sup>6</sup>.

A narração ulterior empregada nessa obra permite que o autor revise o seu passado e que o presentifique por meio da narrativa da memória, uma vez que, nesse tipo

<sup>6</sup> A quebra de texto atípica está de acordo com a edição original do livro.

de narração, os eventos são dados como concluídos, portanto, já não poderiam ser alterados no decurso da narração. Essa estratégia, que recorre a uma impressão de olhar distanciado quanto a situações ocorridas no passado, porém, invariavelmente verá as pessoas que compõem tal passado como personagens, inclusive o narrador. Ao narrar as suas memórias, Cardoso Pires cria uma personagem de si que será o protagonista dessa história.

Pela peculiaridade dessa diegese, no entanto, o protagonista é o Outro, isto é, o fragmento dele que não possuía consciência de si durante aquele período de internamento no hospital. Isto é: o autor cria uma personagem de si dissociada do próprio narrador que escreve o relato de memórias. Esse procedimento cria uma dinâmica de elaboração de uma personagem, ou seja, um ente de um *storyworld*, que não pode ser equiparado a uma pessoa, ente do mundo empírico, ainda que possa ser inspirado por ela ao assumir traços (físicos, psicológicos, históricos) do ente empírico no seu processo de caracterização (Jannidis, 2012).

Curiosamente, esse processo de figuração<sup>7</sup> de um ser do mundo empírico – o autor José Cardoso Pires – no próprio texto cardoseano é, por sua vez, explorado também em outras obras de diferentes autorias, processo que também buscamos analisar.

### **3 Sombras Brancas: José Cardoso Pires como personagem do cinema**

Um exemplo singular (e totalmente de acordo com o *modus operandi* de extrapolação de fronteiras característico da obra cardoseana) é o filme *Sombras Brancas* (2023), realizado por Fernando Vendrell, com argumento de Fernando Vendrell e Rui Cardoso Martins. O filme, baseado na vida e obra de José Cardoso Pires, parte dos eventos relatados em *De Profundis*, *Valsa Lenta* e expande-os, ambicionando abraçar uma biografia mais alargada do escritor, recuperando histórias da sua juventude que estão documentadas em entrevistas ou que foram contadas por familiares e amigos (Jorge, 2023, p. 9). Isso não é tudo, porém. No filme, o espectador também é confrontado com outros elementos reconhecíveis da própria produção literária do autor, como personagens

---

<sup>7</sup> Nesse contexto, usamos o termo *figuração*, conforme descrito por Reis (2018), para determinar uma série de procedimentos que levam à criação de uma figura da ficção. Caracterização – *characterization*, na descrição de Jannidis (2012) –, por sua vez, teria que ver com a atribuição de certas propriedades que marcam a particularidade de uma personagem. Caracterização seria, portanto, um aspecto da figuração, mas não seriam conceitos equivalentes.

dos seus romances, contos e crônicas, que se camuflam no cotidiano da vida de Cardoso Pires, principalmente na rememoração da sua juventude.

Nesse sentido, se partimos do conceito de transposição midiática como uma materialização da interpretação que um leitor (nomeadamente o próprio diretor do filme) venha a fazer do livro (Rajewski, 2005), toda essa urdidura de mundos possíveis em um plano é cabível por ser, como todos os outros eventos, construções de possibilidades. Por não haver um relato daquilo que o Outro tentava recuperar como memória, os argumentistas podem jogar com essa zona cinzenta para criar hipóteses quanto aos espaços por preencher da memória do escritor que vive, no hospital, o esforço de recuperar as suas lembranças. Outrossim, é de se destacar que a hipótese de associação entre a memória e a imaginação durante a recuperação de José Cardoso Pires é referida pelo seu próprio médico no texto que compõe o prefácio da obra, assim, o cinema pode propor algumas soluções criativas para plasmar em imagens essa elaboração conceitual.

Desse modo, verificamos que *Sombras Brancas* inspira-se no conhecimento sobre uma figura do *actual world*, o escritor José Cardoso Pires, apropria-se dos relatos da sua vida e da sua obra para criar uma narrativa própria e acrescenta-lhe eventos. Esses eventos, por sua vez, poderão ter maior ou menor grau de proximidade com aqueles experienciados pelo escritor empírico. Para tal, propomos estabelecer uma escala de proximidade do mundo possível de *Sombras Brancas* com os mundos de *De Profundis*, *Valsa Lenta* e da biografia de José Cardoso Pires, de modo a balizar o seu grau de ficcionalização. Isto é: o que, na visão de Vendrell e Martins, é um acontecimento que valha a pena ser narrado, ainda que seja completamente novo em relação aos outros mundos com os quais dialoga. Para exemplificar tal processo, selecionamos três momentos do filme. O primeiro é assim ilustrado:

**Figura 1 – Cena do diálogo entre José Cardoso Pires e Edite**



Fonte: Sombras Brancas, 2022.

Em *De Profundis, Valsa Lenta*, a cena ilustrada pela Fig. 1 é descrita (Pires, 1997, p. 24) e foi confirmada por sua esposa Edite, o que nos leva a acreditar que isso ocorreu no *actual world* e, depois, foi relatado na obra literária, que é, em si, um *possible world*. Trata-se do momento em que o autor acorda e vai tomar um chá com a sua mulher, mas não se lembra do nome dela e nem do seu próprio que, de acordo com o filme, teria lido na capa de um livro ao atravessar o corredor que leva à cozinha. O reconhecimento do seu nome justificaria o seguinte diálogo, transcrito do livro e fielmente reproduzido no filme:

De repente viro-me para a minha mulher: ‘«Como é que tu te chamas?»  
Pausa. «Eu? Edite.» Nova pausa. «E tu?»  
«Parece que é Cardoso Pires», respondi então (Pires, 1997, p. 21).

Essa cena parece integrar-se numa abordagem mais tradicional daquilo que se entende como adaptação cinematográfica, no sentido em que buscaria transpor, para outra linguagem, uma história recuperada de um texto literário. Assim, utilizaria a técnica da *monstration*, em vez da *narration*, nos termos de André Gaudreault (1987), para fazer chegar ao espectador, por meio de imagens, aquilo que um narrador lhe contaria utilizando um enunciado verbal.

No extremo oposto, no entanto, dessa escala de proximidade com os outros mundos (possível e empírico), estaria a cena a seguir:

**Figura 2 – Encontro de Cardoso Pires com Alves Redol**



Fonte: Sombras Brancas, 2022.

A imagem retrata um encontro entre Alves Redol e José Cardoso Pires num aparente limbo entre os vivos e os mortos, naturalmente, uma impossibilidade lógica para o *actual world*, já que Redol já havia falecido muitos anos antes de Cardoso Pires ter o AVC. Quase como Virgílio, na *Divina Comédia*, Alves Redol tenta orientar o José Cardoso Pires que sabe quem é, que tem memória, mas está perdido, para que possa encontrar seu caminho. Essa alegoria, no entanto, não está embasada em nenhum texto de José Cardoso Pires, nem como um delírio que o autor possa ter tido durante seu período de doença. Assim, vemos, nesse segmento, o exercício absoluto da liberdade criativa do realizador, construindo um *possible world* único ao filme *Sombras Brancas*, ainda que recorra a figuras da realidade para criar um cenário possível. A informação contida no *trailer* do filme de que a película é baseada na vida e obra de José Cardoso Pires fica em xeque, uma vez que tal encontro com Redol é da ordem do fantástico. O exemplo, portanto, poderia ser um elemento de surpresa para o espectador que espera uma abordagem mais concreta e factualmente verificável.

**Figura 3 – José Cardoso Pires e Alves Redol na Fonte da Telha, 1957**



Fonte: Dias, 1994, p. 23.

Vale notar, porém, que a encenação do encontro impossível tem como inspiração – sobretudo visual – um encontro que acontece em outro contexto: uma viagem que os dois escritores fizeram em 1957. A semelhança do cenário e a caracterização das personagens é evidente, como se pode verificar por fotografias, a exemplo da Fig. 3. Com isso, observa-se novamente que a história da figura empírica é matéria-prima até na elaboração de elementos da ordem do insólito.

Finalmente, interessa-nos voltar a atenção para um tipo de construção que fica, nas palavras do autor, “ao gume da lâmina” (Pires; Portela, 1991, p. 61). Nem tão óbvia que promova uma “comunhão sentimental com a estória ao nível naturalista” – expressão também de Pires (1977, p. 126) –, nem tão distante que seja imediatamente reconhecida como impossível. Esse ponto impreciso exigirá um esforço do espectador para observar as sutilezas que engendram certas incompatibilidades, capazes de sustentar um caráter ambíguo entre realidade e ficção. É exemplo a seguinte cena:



**Figura 4 – Reunião de figuras dos mundos cardoseanos**

Fonte: Sombras Brancas, 2022.

Esse episódio não está narrado no livro, mas efetivamente ocorreu: trata-se do lançamento do livro *De Profundis, Valsa Lenta*, ao lado do seu neurologista e autor do prefácio, o Professor Doutor João Lobo Antunes. A cena, que apresenta o ponto de vista do próprio José Cardoso Pires, com a capa da primeira edição do seu livro a frente, é a observação de quem seria o público presente nessa ocasião. Na linha de frente, estão representados amigos e familiares do escritor: António Lobo Antunes; a filha Ana; a esposa Edite; a filha Rita. Nas filas de trás, no entanto, vê-se um movimento interessante. É possível identificar, à esquerda, Sebastião Opus Night, personagem de *Alexandra Alpha*, bem como o Sr. Conceição, da crônica *Conversas de Al Capone*, ao centro; atrás dele, uma personagem d'*O Delfim* referida apenas como Palma Bravo, mas muito provavelmente inspirada no Tio Gaspar; ao lado dele, Sophia Bonifrates, de *Alexandra Alpha*, entre outras dispersas entre o público (algumas das identidades dessas personagens são apenas inferidas pelas suas falas e atitudes, mas não necessariamente apresentadas ao público). Junto a elas, figuras que parecem constituir a memória da vida do autor: a mulher com quem teria vivido uma paixão durante a juventude (a Sra. Capeline), trajando vestido e chapéu pretos (interpretada pela mesma atriz que faz o papel da sua médica); seu companheiro de hospital, Ramires; soldados encostados à parede, com a farda à maneira da Revolução de Abril, portanto, um conjunto de figuras improváveis de participarem daquela reunião em que o livro é lançado.

Assim, o longa-metragem imita o estilo cardoseano e sobrepõe elementos da memória e da imaginação, sem distingui-los. Deixando espaço para a ambiguidade, tão

cara à escrita cardoseana, e impelindo o leitor/espectador a rever, a repensar sobre o que acabara de ler ou de assistir porque nada é óbvio ou despropositado. Ainda nesse sentido, é também absolutamente central o *casting* de *Sombras Brancas*, em que o ator escolhido para interpretar José Cardoso Pires é, não por acaso, o ator que representa o referido narrador de *O Delfim* (aquele que se nomeia como autor de *O Anjo Acorado*) na adaptação cinematográfica feita de *O Delfim*, realizada por Fernando Lopes em 2002.

**Figura 5 – Conversa entre o Sr. Caçador, o Padre Novo e o Sr. Regedor**



Fonte: O delfim, 2002.

A personagem interpretada por Rui Morrisson, o *Sr. Caçador* (no filme), equivalente ao *Sr. Escritor* (no romance), sugere-nos um percurso de continuidade, ou mesmo uma vênua à trajetória de uma figura que já fazia parte dos livros de Cardoso Pires há algum tempo: ele mesmo, ainda que apenas como insinuação ardilosa. Essa sustentação da ambiguidade e a extrapolação dos níveis diegéticos leva, finalmente, a uma constatação óbvia, mas, ainda assim, interessante pela ironia que carrega, que é a transformação de José Cardoso Pires em personagem.

Outrora, Cardoso Pires inspirou-se em pessoas da realidade para compor personagens, como o Velho, de *O Delfim* (inspirado por um Tio Constantino) e Amadeu Fragoso de *Alexandra Alpha* (inspirado, inclusive fisicamente, pelo filósofo Marcel Gauchet)<sup>8</sup>. No filme, Cardoso Pires torna-se inspiração para uma personagem que partilha muito dele: seu nome, os livros que escreveu, seus familiares e amigos, episódios da sua

<sup>8</sup> Ver Pedrosa, 1999, p. 59. e p. 142.

vida. Simultaneamente, descola-se da história de Cardoso Pires *lui-même* e a personagem livre deambula por um deserto imenso, encontra amigos já desaparecidos e permite-se ser ficção.

### Considerações finais

É possível afirmar que, assim como José Cardoso Pires recorre ao reconhecimento, por parte do leitor, de um percurso de autoria que já teria traçado, como exemplificado por meio da relação entre *A Cartilha do Marialva*, *O Delfim* e *O Anjo Ancorado* para estabelecer certas relações de sentido, em *Sombras Brancas*, o mesmo procedimento é aplicado. Fernando Vendrell joga com alguns graus de conhecimento (i) sobre a literatura cardoseana, para que o espectador possa reconhecer no filme a presença das suas personagens provindas de outras histórias; (ii) e sobre outras adaptações da sua obra, para que possa perceber o *continuum* estabelecido entre dois filmes por meio do *casting* (sugerindo uma hipótese de resposta para uma questão que surge em *O Delfim*).

A inteligibilidade do filme não é impossível ao leitor que não tenha essas informações; no entanto, conhecê-las permite uma construção mais complexa sobre um sistema de elaboração diegético que faz colidir diferentes mundos possíveis (incluindo o mundo empírico) para resultar num produto particular, em que – tal qual no cérebro do escritor – memória e imaginação são indissociáveis ou, ainda, são a face da mesma moeda. Nas palavras do seu médico:

Este é um dos pontos mais intrigantes do caso, porque nos nossos esquemas anatómico-funcionais a memória não vive na zona lesada no seu caso. Curiosamente, V. prende sempre a memória à imaginação, afinal ingredientes indissociáveis e indispensáveis à sua criação literária. Num mundo sem coordenadas de tempo ou de distância, ‘afásico’ portanto, inundado da luz gelada, do ‘néon’ de um café de província, V. Não temeu! (Lobo *apud* Pires, 1997, p. 15).

Além disso, é mantido um modo de escrita pautado na sustentação da ambiguidade, que recorre reiteradamente à exposição dos próprios mecanismos de construção textuais para deixar o leitor/espectador em estado de alerta e exigir dele uma atenção ativa e uma criação colaborativa relativamente à obra. Como afirma Maria Lúcia Lepecki sobre a obra cardoseana:

Talvez resida na denúncia do acto narrativo o modo mais evidente como uma estrutura ficcional se apresenta ao mesmo tempo em significante e significado. Se, num texto onde predomina a categoria do ver, o mundo representado se mistifica (e não vai aqui qualquer implicação pejorativa) em reprodução do mundo real, desde que se denuncie a narração outro valor se constitui, pois as formas de fingimento se complexificam. O narrado pode, então, oferecer-se a quem lê como produto do imaginário do Autor, ou, contrariamente, afirmar-se como facto ocorrido no mundo real-objectivo (Histórico) ao qual uma individualidade-subjectividade – Autor – se reporta enquanto escreve, em actividade de reprodução e/ou testemunho (1977, p. 23-24).

As contradições engenhadas por Vendrell – como escolher a mesma atriz para interpretar personagens diferentes (um amor do passado e a sua médica do presente); como a convivência impossível de personagens adaptadas da literatura com figuras da realidade tornadas personagens do filme; como a criação de imagens impossíveis que dialogam com momentos do passado (a exemplo da conversa com Alves Redol) – são recursos que mantêm o próprio estilo criativo do autor, fazendo-se perceber, mais uma vez, a sua presença, por meio das suas marcas de estilo, nomeadamente, a ambiguidade e a *denúncia do acto narrativo*, retomando os termos de Lepecki, nesses casos.

“Sempre este jogo?, pergunto. *Talvez*.” (Pires, 1997, p. 25).

## REFERÊNCIAS

AMARAL, B. V. **Integrado Marginal** – biografia de José Cardoso Pires. Lisboa: Contraponto, 2021.

BOURDIEU, P. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. Trad. Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996.

DIAS, A. S. Entrevista com José Cardoso Pires. **Público**, n. 224, p. 20–32, 19 jun. 1994.

GAUDREAU, A. Narration and monstration in the cinema. **Journal of Film and Video**, v. 39, n. 2, p. 29-36, 1987.

JANNIDIS, F. Character. In: HÜHN, P. *et al.* (eds.). **The Living Handbook of Narratology**. Hamburg: Hamburg University, 2012.

JORGE, L. Filmar a imaginação e a vida. **Jornal de Letras**, p. 9, 19 abr. 2023.

LEPECKI, M. L. **Ideologia e Imaginário**: ensaio sobre José Cardoso Pires. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

LEWIS, D. **Counterfactuals**. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.

- O DELFIM. Direção de Fernando Lopes. Portugal: Zon Lusomundo Ausiovisuais, 2002. [DVD]. (83 minutos), colorido.
- NUNES, M. Crónica de uma morte branca. **Jornal de Letras**, p. 14-17, 21 maio 1997.
- PEDROSA, I. **José Cardoso Pires**: fotobiografia. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- PIRES, J. C. **De Profundis, Valsa Lenta**. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- PIRES, J. C. **O Delfim**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.
- PIRES, J. C. **Cartilha do Marialva**. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- PIRES, J. C. **E agora, José?** Lisboa: Círculo de Leitores, 2003.
- PIRES, J. C.; PORTELA, A. **Cardoso Pires por Cardoso Pires** [entrevista de Artur Portela]. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.
- RAJEWSKI, I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. **Intermédialités / Intermediality**, n. 6, p. 43-64, Fall 2005. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/> . Acesso em: 25 fev. 2025.
- RANCIÈRE, J. **João Guimarães Rosa**: a ficção à beira do nada. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- REIS, C. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.
- RYAN, M.-L. Possible Worlds. In: HÜHN, P. *et al.* (ed.). **The Living Handbook of Narratology**. Hamburg: Hamburg University, 2019.
- SARAMAGO, J. Quem gosta deste mundo? **Seara Nova**, p. 338, out. 1968.
- SARAMAGO, J. **Cadernos de Lanzarote** - diário II. Porto: Porto Editora, 2016.
- SOMBRAS Brancas. Direção de Fernando Vendrell. Portugal: Zero em comportamento, 2022. [DVD]. (114 minutos), colorido.
- SOUSA, A. A sombra branca de Cardoso Pires. **Diário de Notícias**, p. 20-21, 18 jan. 1998.

*Data de submissão: 08/10/2024*

*Data de aprovação: 12/01/2025*