

4

Os mecanismos de escrita de José Cardoso Pires

4.1.

A narrativa de *O Delfim* como lugar do vislumbre de uma revolução

<<Quem é que alguma vez sonharia poder ficar com a lagoa?>>, perguntava para longe, para o largo. <<Verdade que não tivemos o senhor Engenheiro a fazer-nos frente, mas quem sonharia?

José Cardoso Pires

Na estrutura da narrativa de *O Delfim* existe um confronto de vozes dissonantes, através do qual o narrador/escritor-guia convida o leitor a refletir sobre o vislumbre de uma revolução que está a se constituir. Podemos pensar, então, que o livro tem uma função não só literária, mas também a de ser o resultado de um projeto político. Com esse intuito, o narrador do romance, atento à audição das várias vozes que pairam na pequena cidade de Gafeira, apresentar-se-á como um investigador, detetive, ou como um “escritor-furão”, que se põe a tentar desvendar não o desaparecimento de Tomás Manuel da Palma Bravo (o Delfim), nem quem assassinou Maria das Mercês e Domingos, e sim a tentar restabelecer os elos de uma trama microscópica que constitui a rede de poder que envolve a Gafeira. O escritor-furão tenta decifrar o emaranhado dos mecanismos de forças que compõem essa rede de poder, simbolizado de forma concentrada pelo sistema hegemônico de morgadio que se perpetuara na Gafeira. Outro ponto que se estabelece em relevo na narrativa do romance é a marca da alteridade, característica do que é o outro, ou um outro, em seus diversos níveis. Temos presente no romance a alteridade do gênero, a alteridade do discurso, a alteridade do narrador, que funcionam como marcas do Outro, que a cada passo se presentifica na textualidade do romance *O Delfim*.

A narrativa do romance também é construída a partir da sua exposição/representação no próprio romance, isto é, a narrativa de *O Delfim* é construída ao mesmo tempo em que vai sendo explicada, ou melhor, colocada em questão pela pluridiscursividade e pela auto-reflexibilidade. O efeito decorrente desses procedimentos contribui para a desmistificação de uma eventual

verossimilhança com o mundo real e, ao mesmo tempo, permite ao autor explorar a sua capacidade de representar esse mundo.

Sei, todos nós sabemos, como pesa o tempo vencido sobre quem se aventura a recompô-lo. É um eco a sublinhar as palavras, uma ironia que nos contempla de longe, um aviso. 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 de Crítica) o final duma mulher que é de todos conhecido e que está certificado nos autos; se se apegas 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. Necessita de discutir consigo mesmo, à medida que recorda, e assim fá-lo por respeito, pela condição de homem em face da distância e da ausência. É, considero aqui, um ofício delicado contar o tempo vencido.¹

Por outro lado, um outro aspecto merece ser destacado como procedimento narrativo do romance: uma caracterização marcada pela imprecisão, abstração, falta de referências delinea-se tanto no que diz respeito à geografia física da região da lagoa como em relação aos encontros do narrador com o engenheiro Tomás Manuel. Tais encontros que se deram na estação de caça do ano anterior, sempre regados a whisky, são recuperados pelo narrador como lembranças fragmentadas e incertas: “a recordação do Palma Bravo se esfumou no horizonte da leitura e, mais sonâmbulo/funâmbulo do que nunca, todo ele é cinza e insulto.”² Ao longo do romance, a lagoa da Gafeira é caracterizada quase sempre coberta por nuvens, com uma névoa esfumada que desce sobre ela. Trata-se de um cenário obscuro e de indeterminação, que transforma a lagoa num signo enigmático. Podemos pensar que esse nevoeiro encobrindo a lagoa, apesar de evidenciar tudo que há de nebuloso no contexto da história portuguesa da época, pode ser visto também como uma imagem que carrega em seu simbolismo uma fase de transição, isto é, a imprecisão caracterizando um tempo de mudança. A essa atmosfera de incerteza e mistério acrescentem-se as desfigurações e polivalências decorrentes da ação do narrador que desarticula ou põe sob suspeição as vozes paralelas que pairam no espaço social da Gafeira. Além disso,

¹ CARDOSO PIRES, José. *O Delfim*, p. 198.

² *Ibid.*, p.160.

temos as conjugações entre o tempo presente e o passado, marcando o ritmo da escrita.

A partir de pequenas referências que se entrecruzam de modo aparentemente aleatório, podemos pensar que, ao falar da Gafeira, o autor está fazendo uma representação de Portugal. Isso fica mais evidente quando Cardoso Pires declara que a população da Gafeira é a mesma de Portugal da época em que escreveu o romance: “Mas no meu caso, e falando d’*O Delfim* onde está ele, o leitor ideal com quem fui discutindo linha a linha a saga desta nossa Gafeira de nove milhões de almas?”³

Para deixar transparecer a feição triste, escura e cheia de fumo da lagoa, Cardoso Pires se utiliza de algumas das mais conhecidas metáforas neo-realistas: tais como névoa, trevas, noite, neblina, sombra, escuridão. Assim, no início do romance, o narrador descreve detalhadamente com esses mesmos signos consagrados pelos escritores neo-realistas, o vazio do Largo da Gafeira.

Um largo, aquilo a que verdadeiramente se chama largo, terra batida, tem de ser calcado por alguma coisa, pés humanos, trânsito, o que for, ao passo que este aqui, salvo nas horas da missa, é percorrido unicamente pelo espectro do enorme paredão de granito que se levanta nas traseiras da sacristia. Diariamente, ano após ano, século após século, essa *muralha*, mal o sol se firma, envia sua *sombra* para o terreiro, arrastando uma outra, a da igreja. Leva-a consigo, viaja com ela pelo deserto de buracos e de pó, cobre o chão, arrefece-o, e ao meio-dia, recolhe-se, expulsa pelo sol a pino. Mas a tarde é dela. À tarde a *sombra* recomeça a invasão, crescendo à medida que a luz enfraquece. Tão *escura*, observe-se, tão carregada de hora para hora, que parece uma mensagem antecipada da *noite*; ou, se preferirem, uma insinuação das *trevas* postas a circular pela *muralha* em pleno dia para tornar o largo mais só, deixando-o entregue aos vermes que o minam.”⁴

A imagem da enorme muralha dos fundos da igreja, dominando com sua sombra asfixiante o espaço do largo, parece demonstrar a força da religião católica pairando sobre o país. Um pouco abaixo, continuando a enunciação do Largo, e a muralha que o envolve, o narrador explica como deve ser interpretado o paredão, conferindo-lhe uma representação simbólica: “Assim, o enorme paredão figura mais como vulto, fantasma familiar, do que propriamente como muro. Isto num

³CARDOSO PIRES, José. *E Agora, José?*, p.120.

⁴ *Ibid.*, p.31 – (grifos meus).

certo sentido.”⁵ Essa passagem demonstra como a narrativa cria um nível de leitura de superfície e um outro, que seria uma leitura simbólica, com um nível mais profundo.

Por outro lado, o escritor, na tecedura de *O Delfim*, empreende um inventário dos mecanismos cotidianos das relações de poder e das condições de embate em que elas se dão no espaço da Gafeira, sendo a aldeia e a lagoa as duas paisagens vitais na composição do espaço físico constituinte da narrativa em que se trava essa luta. Para Júlio Carvalho, a aldeia simboliza um mundo em deterioração, a começar pelo próprio nome Gafeira, que denotativamente quer dizer “sarna”, “doença da pele do tipo da lepra”. No romance a doença está subentendida como uma condição social – uma “sarna” social – ou seja, uma doença provocada pela miséria da ditadura. Já a lagoa representa o poder do engenheiro sobre a comunidade gafeirense.⁶ Com efeito, demonstrações desses mecanismos de poder surgem nas entrelinhas dos diálogos entre o narrador-escritor-furão e o engenheiro. No decorrer das suas inúmeras conversas, ao referenciar o microcosmo do poder exercido pelo clã dos Palma Bravo sobre os habitantes da Gafeira, é dado a conhecer o modo como se processam essas relações de poder.

Os exemplos mais contundentes são os episódios dos lenços vermelhos e da parábola da filha desobediente, protagonizados pelos antepassados de Tomás Manuel, por ele relatados com orgulho saudoso.

<< O tio Gaspar fez... o tio Gaspar aconteceu... >> E o cavalheiro-lavrador lá vai, percorrendo a parábola, o passado. Veste camisa negra de viúvo, colete de gola forrado a seda. De punhos cerrados, gira ao acaso, revolido pela afronta da herdeira, nome do seu nome, carne da sua carne, que lhe fugira com um valdevinos. A gente a beber no bom repouso e o homem em reunião de família, trinta anos atrás, comunicando a decisão de renegar a filha para todo o sempre....⁷

<< O tio Gaspar >> , torna a segredar o meu companheiro,
<< nunca dava contas a ninguém das decisões que tomava. >>⁸

<< Escuta >>, interrompo eu. << Andam cães na lagoa. >>
O Engenheiro tem um meio sorriso:

⁵ Ibid., p.32.

⁶ Cf. CARVALHO, Júlio. “*O Delfim: Leitura Semiológica*”. In: Revista de Cultura Vozes, nº 4, maio de 1974.

⁷ CARDOSO PIRES, José. *O Delfim*, p.79.

⁸ Ibid., p.80.

<< São os meus. Quem sabe de animais até os conhece pelo ladrar. >> Levanta o copo à luz: << O tio Gaspar sabia. E de mulheres, pá. >>
 << Como é o tal ditado? *Prà cabra e prà mulher...* >>
 << Gabava-se de as conhecer pelos dentes >>, continua Tomás Manuel. << Homem, não é caso para rir. >>⁹

A relação do Engenheiro com seus antepassados e com o passado da família Palma Bravo é de repetição e reverente respeito. Ele é o último de uma lista de dez fidalgos em que a figura de um se reproduz no seguinte: “À medida que os vou lendo me parecem mais semelhantes uns aos outros, quase repetidos de Palma Bravo para Palma Bravo, de geração para geração.”¹⁰

No cenário social português, podemos apontar uma homologia entre o engenheiro Tomás Manuel, fidalgo rural, e o Portugal de estrutura agrária que ainda predominava na realidade portuguesa dos anos sessenta do século passado. Nesse aspecto, segundo Lima de Almeida, Cardoso Pires não só se filia ao Neo-Realismo como remonta à grande ficção realista do século XIX.¹¹ No entanto, o texto cardosiano, ao anunciar procedimentos narrativos que se opõem tanto ao código realista, presente no propósito dos autores realistas do século XIX, quanto ao problema da representação dialética da realidade, fundamental ao código neo-realista, como já afirmado anteriormente, transpõe esses mesmos códigos consagrados para criar um projeto ou concepção de escrita articulado com as questões sociais e políticas do seu tempo e do seu país.

De outro modo, é possível pensarmos que, devido ao caráter ambíguo com que se define a estrutura da obra, trata-se de mecanismos de escrita, conduzidos pelo escritor do romance. Tais mecanismos consistem em “estabelecer variantes combinatórias donde consiga captar significações possíveis e incorporar factos, experiência.”¹² No plano da diegese, como explicado especificadamente pelo autor no seu metatexto ensaístico “Visita à Oficina: o texto e o pré-texto – Memória Descritiva”, todos esses deslocamentos de tempo, espaço, memória, suspensões, hiatos, desprezo pelo ponto final, praticados pelo escritor, têm o “fio de penetrar nas zonas ambíguas onde determinadas premissas aleatórias podem

⁹ Ibid., p.81.

¹⁰ Ibid., p.196.

¹¹ Cf. LIMA DE ALMEIDA, M^a. do Perpétuo Socorro Correia. *O Delfim: entre a escritura de uma aventura e a aventura de uma escritura*, p.63.

¹² CARDOSO PIRES, José. E agora, José?, p.144.

actuar como reagentes capazes de desfazer a ferrugem ou os dourados que recobrem a essência do real”.¹³

Esse ensaio, apesar de ter sido escrito a propósito de *O Delfim*, apresenta-nos informações das marcas da escrita e da técnica literária de Cardoso Pires. O texto dá conta da consciência crítica de um prosador obcecado pelo modo de abordagem da realidade, traço que está patente em todo o percurso artístico de José Cardoso Pires.¹⁴

Como já vimos, a fragmentação da história, a subsequente desconstrução da narrativa e o confronto de pontos de vista sobre aspectos controversos da realidade apontam para o movimento de apreensão do espaço social à volta do narrador e, mais precisamente, do leitor para a teia da própria ficção, que é o de estreitamento das fronteiras entre o intra- e o extra-diégetico, ou, em outras palavras, o ficcional e o real.¹⁵ Com efeito, os exercícios metaficcionais presentes em *O Delfim*, aliados à fragmentação causada pela colagem de tempos e de vozes e, ao mesmo tempo,

Os comentários e reflexões sobre a escrita, melhor, sobre o modo como se vai escrevendo, permitem a entrada do leitor nos bastidores da ficção, guiando-o através de um universo onde, até então, lhe era praticamente vedada a entrada.¹⁶

Para além disso, ressaltaríamos que é nesse movimento e nessas transgressões à ordem tradicional da narrativa que o ponto de vista ideológico do escritor vai revelar-se para o leitor:

Qualquer organização narrativa, acho eu, assenta no enquadramento de uma pluralidade de acções segundo determinado registo literário, mas a disposição dos eventos (a hierarquia que lhes é atribuída na descrição) afirma-se logo à partida como uma operação selectiva, ideológica.¹⁷

¹³ Ibid., p.144.

¹⁴ Cf. PETROV, Petar. “Realismo e retórica em *O Delfim* e em *Bufo & Spallanzani*”. In: *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e Rubem Fonseca*, p. 133.

¹⁵ Cf. ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, p. 119.

¹⁶ Ibid., p.129.

¹⁷ PIRES, José Cardoso. *E Agora, José?*, p.150.

Podemos assinalar na obra, entretanto, o vislumbre de uma ruptura que é verificada no romance pela socialização da lagoa, até então pertencente à família dos Palma Bravo e seus descendentes, e que, depois do desaparecimento do engenheiro Tomás Manuel, será assumida pela cooperativa recém criada. Estamos aqui falando de uma ação revolucionária no espaço do romance. Assim, é colocada na cena do romance a inscrição de uma sociedade desejável. É importante destacar que, pelo processo de transfiguração evidenciado pelo romance existe a sugestão de que é possível uma mudança, ou melhor, de que é possível aprofundar as marcas de uma revolução que já se insinua. Afora o sentido exposto da proposta revolucionária sugerida no romance pela criação da Cooperativa dos Noventa e Oito, há de se notar a força sugestiva também da escrita revolucionária do escritor. A revolução, tanto na escrita quanto na composição do romance, insinua a cena revolucionária desejada, ou seja, “coloca em cena” a possibilidade de uma revolução. Assim, o romance de José Cardoso Pires traz como marca uma mudança profunda na narrativa portuguesa do século XX. Pode-se afirmar que existe um consenso de que, com a publicação de *O Delfim*, houve uma espécie de divisor de águas no contexto literário português.

Os sentidos de feição triste e escuro que anteriormente Cardoso Pires utilizara com as conhecidas metáforas neo-realistas na descrição do largo da Gafeira agora são transformados no momento de festa e de alegria, depois da posse da lagoa pelos membros da cooperativa. O autor retoma as mesmas metáforas neo-realistas, reescrevendo-as agora com outros sentidos. Todas as metáforas (como “noite”, “sombra”, “nevoeiro”) que marcavam anteriormente o sentido negativo, quando utilizadas na descrição da lagoa e do largo, agora denotarão o contrário, porque o escritor conseguiu dar a elas uma nova configuração semântica para criar a atmosfera de festa, de alegria e liberdade. Essa subversão final da narrativa não se dá no nível da trama romanesca, e sim no nível da efabulação (construção narrativa). As transformações de sentidos de metáforas consagradas sugerem um sutil mecanismo de escrita, isto é, trata-se de um processo engenhoso, como se Cardoso Pires “baralhasse” as cartas de um jogo, para convocá-las com diferentes sentidos, o que põe em questão na cena do romance os mecanismos com que se formam as “visões de mundo”.

Mas esta *névoa* (ou esta fumarada de enguias – quem adivinha?), esta *névoa* excita, traz prenúncios felizes, e todos nós merecemos vinho hoje, céus calmos para amanhã, conforme está previsto pelos Serviços Meteorológicos.¹⁸

No *nevoeiro* – agora mais carregado com o *fumo* morno do sangue e com o bafo dos cães – soam campainhas. Uma banda toca o hino nacional.¹⁹

Com o fato de a posse da lagoa passar para o povo, ou para os noventa e oito que o representam, temos a destruição de um mundo antigo (não podemos esquecer que a cidade da Gafeira é construída sobre ruínas romanas) e a criação de um novo mundo de justiça e liberdade que será festejado no arraial dos 98. “É a prefiguração poética de uma revolução que está por vir”.²⁰

Depois, para me consolar, este ano é uma data especial e tudo mudou na Gafeira. O que conta é o festim das enguias e logo, a meio da tarde, o arraial dos Noventa e Oito, com tachos de cebolada a crepitar ao ar livre, vinho e concertinas. Isso, sim, é que é a caçada de hoje. Conta mais que o melhor cinturão de galeirões de crista, admitindo que ainda há bichos de tal espécie à face da terra e que não ficaram todos sepultados nos manuais. Está dito, ao arraial não falto, custe o que custar.²¹

4. 2.

O papel do narrador – o escritor-furão – na narrativa de *O Delfim*

Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.

Walter Benjamin

Um aspecto que se destaca na escrita de JCP é o esgarçamento de limites entre o mundo real e o mundo ficcional. Outro modo de chamar a atenção para a ficcionalidade da sua obra diz respeito ao papel desempenhado pelo narrador na construção da narrativa e na criação de novas relações dialógicas em torno das figuras do narrador e do autor. Se focalizarmos o narrador do romance *O Delfim*, percebemos de início que o autor opta por um narrador em primeira pessoa. Trata-

¹⁸ CARDOSO PIRES, José. *O Delfim*, p.168 – (grifos meus).

¹⁹ Ibid., p.171 – (grifos meus).

²⁰ Cf. LIMA ALMEIDA, Maria do Socorro. “Cardoso Pires, o Profeta da Revolução”. In: Semear, PUC-RJ, n.5, 2001, p.195-202.

²¹ CARDOSO PIRES, José. *O Delfim*, p.226-227.

se, então, de um narrador-personagem que se apresenta logo na primeira linha do romance: “Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei na minha primeira visita à aldeia”.²² Entretanto, logo em seguida, muda-se o foco narrativo e passamos a ter um narrador em terceira pessoa: “Temos, pois, o Autor instalado na janela duma pensão de caçadores. Sente vida por baixo e à volta dele.”²³ Além dessas duas modalidades, em outros momentos o narrador desaparece, e ficamos sem precisar a voz que narra; ou seja, o leitor não é “embalado” em uma narrativa linear, ele está diante de uma escrita de ruptura, de um enredo complexo, de histórias que se constroem e são, ao mesmo tempo, desconstruídas à medida que o romance vai sendo construído.²⁴

Assim, o leitor confronta-se com uma narrativa nada convencional, uma narrativa em que o narrador ou autor-furão, como ele mesmo se intitula, recolhe relatos, analisa discursos contraditórios e insinua-se sempre que pode como autor do romance. Essa aproximação é “subversiva”, ou melhor, revolucionária. O narrador relembra os fatos de quando estivera na Gafeira na estação de caça do ano passado, de como conhecera Tomás Manuel (o Delfim) e das longas conversas que mantivera com ele. Mas, principalmente relembra e escreve no seu caderno de anotações sobre a personalidade do herdeiro da família Palma Bravo e as conversas de várias personagens que comentam a suspeita que ele esteja envolvido na morte da esposa. Muitas dessas falas dos personagens estão intercaladas em meio às divagações do narrador, elas são lembradas pelo narrador ou fazem parte do seu caderno de anotações, sendo dele a seleção dessas diversas vozes, apresentando-as à sua maneira ao leitor. Dessa forma, o narrador consegue discutir e dar credibilidade, ou não, a essas falas dos personagens. Como afirma Eduardo Prado Coelho, “tudo isto se passa fundamentalmente do lado do narrador, que é aquele que suporta na sua enunciação o pólo da objectividade dos fatos”.²⁵

Assim, é importante mencionar a série de registros dos personagens, com seus códigos sociais, que se apresentam como testemunhas ou informantes do narrador durante o aparente trabalho de reconstituição do crime ocorrido na sua

²² Ibid., p. 29.

²³ Ibid., p. 30.

²⁴ Cf. SOUZA SILVA, Janaína de. “O Delfim: quem conta mais de um conto escreve um romance.” In: Semear – Instituto Camões - PUC-Rio, n.9, 2004.

²⁵ COELHO, Eduardo Prado. “O Círculo dos Círculos. In: CARDOSO PIRES, José. *O Delfim*, p.16.

ausência. Os diversos depoimentos desses personagens auxiliam na compreensão dos fatos acontecidos, mas principalmente convocam o leitor para um estado de suspeição, de discussão e análise. Por conta desses vários relatos que aparecem na narrativa do romance, em um movimento de confronto e desgaste, sem, no entanto, excluir ou substituir o relato anterior, poderíamos dizer que esse procedimento narrativo suscita o aparecimento de um leitor crítico, leitor esse que passa a desconfiar dos elementos narrativos e a ter novas percepções da realidade.

Para além disso, podemos pensar *O Delfim* como um romance que problematiza o ato de escrever. Nota-se na narrativa que estamos diante de um narrador (que se apresenta como Autor), que observa a aldeia da Gafeira e tece reflexões sobre a própria elaboração da sua escrita. Nesta subversiva atuação do narrador, verificamos a sua capacidade de transformar a instância de observação numa outra instância, que é a de produção do discurso narrativo. Pois, conforme João de Melo, na medida em que “produzindo o texto, nele se produz também, e estabelece um relacionamento activo com as personagens criadas, sendo ele próprio personagem, isto é, um ser simultaneamente criador e por si criado.”²⁶

Poderíamos dizer que estamos na presença de um jogo, um jogo metaficcional, em que o narrador ostensivamente se autodenomina Autor. O romance revoluciona a estrutura narrativa com a representação do protagonista-narrador de se assumir como um observador que narra os acontecimentos e de ocupar o papel de escritor-organizador do universo romanesco com suas reflexões sobre o ato da escrita. Dentre essas reflexões existe um questionamento da onipotência da autoridade no plano da narrativa. Assim o narrador está sempre fazendo suposições, criando um modelo de escrita ambientado em dúvidas e desconfianças. A afirmação de Cardoso Pires de que “a função de quem escreve é corromper” pode estar bem de acordo com esse seu modelo de narrador.

Seguindo essa análise que apresenta a pretensão do narrador de insinuar-se como autor do romance, a um dado momento da narrativa, ele afirma possuir a mesma idade que José Cardoso Pires teria quando escreveu o romance: “Jamais consegui contar uma história em paz comigo mesmo e com a gente que circula nela, e jamais consegui lê-la tranquilo. E tenho quarenta anos, quarenta e um.”²⁷

²⁶ MELO, João de. “As funções do narrador em *O Delfim*, de José Cardoso Pires.” In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio n°. 159-160, jan. 2002, p.301.

²⁷ CARDOSO PIRES, José. *O Delfim*, p. 96.

Em seguida, o narrador – o escritor-furão, ao descrever a origem lendária da lagoa, cita o livro *O Anjo Acorado* como uma obra escrita por ele: “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.”²⁸ O asterisco (*) envia para uma nota em rodapé “* *O Anjo Acorado*, Lisboa, 1958.” (p.113).

Mesmo com todos esses indícios que poderiam levar o leitor a identificar o narrador como o autor, o ensaio/metatexto “Memória Descritiva”, do livro *E agora José?* fornece pistas para uma maior compreensão da distinção entre essas duas entidades que se embaralham na escrita de *O Delfim*.

Este recurso <<abusivo>> [insinuação da personagem narrador como Autor do romance] só pretende <<acordar>> o leitor, afastando-o de uma comunhão sentimental com a estória ao nível naturalista e trazê-lo a um plano mais crítico que é o da própria redação. E se mais adiante, numa nota de pé de página do capítulo XV, vai ao ponto de se identificar descaradamente com J.C.P., seu desafortunado inventor, a intenção continua a ser idêntica: trata-se de uma chamada em asterisco, de inspiração cem por cento camiliana, destinada a arrancar o leitor para fora da mancha do texto ou muito simplesmente a explorar, por efeito, uma função fática. No mais, embora <<inventor de verdades>>, como ele se define e define a sua qualidade de <<escritor>>, o furão Narrador fica muito bem onde deve ficar, quero dizer, nos limites de uma novela, e com os méritos e argúcias que não chegam para fazer dele o demiurgo que às vezes parece ser pela maneira como se comporta. Entendido?²⁹

Continuando nessa linha de raciocínio, Wayne Booth reitera a distinção entre autor e narrador: o narrador tem a função de conduzir a narração, sendo uma personagem inventada e adotada pelo autor real / “homem a sério”. No entanto, Booth revela uma nova abordagem ao apresentar o conceito de “autor implicado”, que funcionaria como o *alter ego* do autor real ou empírico, e seria o resultado da imagem-idéia literária criada/reconstruída pela leitura do texto. Independentemente da vontade do autor, cada uma das suas obras implicará

²⁸ Ibid., p.113.

²⁹ Id., *E Agora, José?*, p. 122-123.

diferentes versões, diferentes combinações ideais desse conceito de “autor implicado”, sempre de acordo com a especificidade de cada obra.³⁰

De certo modo, e concordando com a posição de Ana Paula Arnaut, a leitura de *O Delfim* parece demonstrar a aplicabilidade da teorização de Booth sobre os conceitos de autor, “autor implicado” e narrador na obra. Mas não podemos deixar de ponderar sobre o fato de que o “autor implicado” em *O Delfim* poderia funcionar como extensão do sistema estético-ideológico defendido pelo autor real. Daí ser importante uma relativização da aplicabilidade dessa teoria de Booth na possível identificação entre autor real e o autor-narrador na análise do romance em questão. “A noção geral de que o ‘autor implicado’ é sempre distinto do ‘homem a sério’ deve, assim, revestir-se de uma tonalidade menos peremptória, pois no *O Delfim* o ‘autor implicado’ é *quase* sempre distinto do ‘homem a sério’”.³¹

O que se apresenta em última instância a partir dessa interação do autor real com o personagem ficcionalmente travestido em narrador na urdidura do romance é chamar a atenção do leitor para o jogo metaficcional, em que se desvenda e desmonta o modo como a narrativa vai-se construindo, já que a ficção se debruça sobre a sua própria representação, permitindo o exame de suas estruturas e colocando novas questões na sua relação com a realidade.

4.3.

O papel do leitor e do “leitor ideal” na ficção de José Cardoso Pires

Nesse registro imaginário e quase onírico dos modos de ler, com suas táticas e seus desvios, com suas modulações e suas mudanças de ritmo, produz-se também um outro deslocamento, que é uma amostra da forma específica com que a literatura narra as relações sociais. A experiência está sempre localizada e situada, concentra-se numa cena específica, nunca é abstrata..

Ricardo Piglia

Os estudos literários dos últimos anos têm dado grande ênfase à chamada teoria da recepção, ou à Estética da Recepção. Trata-se de uma renovação no campo da teoria e da crítica literária. Conceitos como leitor, audiência, receptor

³⁰ Cf. BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*, p. 89, 92 e 167.

³¹ ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no Romance Português Contemporâneo*, p. 124.

ganham novos contornos, passando a ter tanta importância quanto os tópicos de criação e de representação do texto ficcional. Decorrente da premissa de que uma obra literária só existe, plena e efetivamente, quando é atualizada pela leitura, a estética da recepção analisa o processo de leitura na variabilidade de diferentes ângulos, contextualizando as condições pessoais e históricas dos leitores para considerar, em última instância, a produção do texto artístico como sendo tanto uma construção do autor como uma re-construção do leitor. A estética da recepção propõe uma concepção de abertura do horizonte de significação da literatura, destacando a contribuição indispensável do receptor que articula e realiza essa abertura.. Sem que não nos esqueçamos de que o leitor-ideal é um artifício criado pela estratégia textual, e que cooperação textual não é apenas a atualização das intenções do autor – sujeito empírico da enunciação, mas principalmente das intenções virtualmente contidas no enunciado. Naturalmente que é o texto que postula o próprio destinatário (o leitor-ideal) como condição indispensável da capacidade concreta da comunicação e da própria potencialidade significativa. Embora saibamos que esse leitor-ideal não existe concretamente, nem empiricamente.

Tal como, em geral, acontece no contexto do romance português contemporâneo, verifica-se em *O Delfim* a importante participação dinâmica do leitor, que se faz imprescindível na decodificação da mensagem textual. O romance é o espaço textual onde se potencializam infinitas possibilidades de relacionamento, cabendo ao leitor, através de suas projeções representativas e da estrutura de apelo do texto, ocupar os “brancos” do texto, os “vazios”, o “não-dito” (para Umberto Eco). Esse “não dito” não está manifestado a nível de expressão, mas precisa ser atualizado pelo leitor para que se concretize a atualização do conteúdo. Portanto, um texto narrativo requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos por parte do leitor. Do ponto de vista da construção do texto narrativo, Suely Flory afirma que “os diversos planos da narrativa possuem significados secundários, conotativos, que coexistem com os significados primários, constituindo-se horizontes suplementares de significação.” Assim, “o leitor, co-autor do texto ficcional, estabelece uma conjunção e é dessa interação que decorre a presentificação da mensagem ficcional.”³² A narrativa de

³² FLORY, Suely Fadul Villibor. *O Leitor e o Labirinto*, p. 14.

O Delfim que se constrói à vista e com a colaboração do leitor, inserido num contexto de interações – de fusão de horizontes de expectativas do emissor (pólo da produção) e da cooperação do receptor (pólo da recepção) – configura um processo de auto-referencialidade na narrativa do romance, sublinhando o caráter especular do romance-texto e o traço de um experimentalismo que marca a ficção do autor.³³

Para além dessas marcas, é possível verificar que o romance problematiza o ato de escrever. A entrada do protagonista-narrador nos meandros da narrativa a interpelar sua personagem, ou a discutir com o leitor alguns fatos que estão sendo narrados, acaba por colocar a descoberto o processo criador e abre espaço para o leitor refletir o processo metanarrativo que se instaura no romance. Como exemplo desse processo narrativo, o trecho abaixo apresenta um entrecruzamento entre o plano da enunciação, que sublinha o ato de escrever, e o plano do enunciado, ao descrever as personagens envolvidas na trama ficcional.

<< *Mulher inabitável...*>> Gosto, é frase ativa, a prumo – de título para alegoria:

A MULHER INABITÁVEL

Na brancura de uma folha de papel (que é indiscutivelmente um território de sedução, um corpo a explorar), no centro vê bem ao alto, planta-se a frase. Ela apenas, o título, como um diadema de dezassete letras. Só depois é que virá a homenagem (com ou sem dedicatória: <<Maria das Mercês, 1938-1966>>), inteiramente preenchida por uma romãzeira em flor que há no quintal da Pensão. E será um desenho meticuloso todo feito de articulações, por meio de folhas recortadas, cada qual com o seu pensamento.³⁴

No que diz respeito ao experimentalismo da ficção de Cardoso Pires, é preciso constatar a importância da experiência do leitor, ou seja, o seu patrimônio real de conhecimento, pois cabe a ele estabelecer o contato da obra com os outros textos da tradição que a narrativa de *O Delfim* retoma e reescreve. Há ainda na construção do romance um fluxo enunciativo de dados acumulados – anotados, ouvidos, ou imaginados – numa aparente falta de ordenação coerente. É antes um

³³ Cf. FLORY, Suely Fadur Villibor. *O Leitor e o Labirinto*, p. 12.

³⁴ CARDOSO PIRES, José. *O Delfim*, p.101

fluxo que não ordena, mas expõe, que não conclui, mas fornece pistas, acabando por permitir uma infinidade de possibilidades de leituras diferentes.³⁵

Devemos aqui sublinhar a idéia de leitor-ideal e a capacidade de engajamento que ele precisa ter para explorar e recriar as virtualidades presentes “nas suas qualificações mais profundas” da narrativa de *O Delfim*. Por conseguinte, o romance solicita um leitor ideal que possua muita perspicácia associativa, que seja capaz de efetuar um número imenso de leituras cruzadas, que entre no jogo de palavras do *jogo vivo* (tão citado no romance), ou seja, é preciso que o leitor-ideal não seja qualquer tipo de leitor, mas aquele com capacidade de tornar o texto plenamente atualizado no seu conteúdo potencial. Em *E Agora, José?*, Cardoso Pires nos fala do papel do leitor, do processo da leitura e do “leitor ideal”:

Num plano menos ostensivo continua a ser na mesma dualidade (leitura-enquanto-criação/criação-enquanto-leitura) que assenta toda a ficção; e de tal modo que o processo criativo jamais se considera encerrado com o ponto final do romance ou do poema. Jamais. Pelo tempo fora, pelo correr dos séculos, há a leitura, as diversas leituras (será essa a eternidade da obra de arte?) que, segundo a época e o gosto (isto é, os valores de classe) do leitor, exploram as virtualidades duma narrativa e a recriam, não é?, prolongando-a a uma nova luz.

Só que acontece que o acto de escrever é também em si mesmo uma leitura, uma leitura solitária, e daí que cada romancista se possa definir pelo tipo de <<leitor ideal>> com que vai dialogando enquanto redige. Está nisso todo um jogo dialético e não uma simples acção de empatia.³⁶

Por fim, em uma perspectiva mais ampla sobre a análise do ato da leitura de um texto ficcional como *O Delfim*, poderíamos recuperar algumas reflexões de Barthes, que se encontram no texto “Por uma Teoria da Leitura”: “gostaria de dizer que uma descrição científica, mesmo plural, não esgotará o fenômeno da leitura. A leitura, como se sabe, é um objeto em que estão em jogo interesses; é uma presa para os poderes, as morais.”³⁷ No que diz respeito à questão ética, o autor formula duas classificações de leituras:

³⁵ Cf. CERDEIRA, Teresa Cristina. “*O Delfim*: bispo em xeque, golfinho devorado, herdeiro sem poder”. Introdução de *O Delfim* – Edição brasileira de 2008, p.18-19.

³⁶ Id., *E agora, José?*, p. 119.

³⁷ BARTHES, Roland. “Por uma teoria da leitura”. In: *Inéditos*. Vol. I – teoria, p. 173.

“Há leituras *mortas* (submetidas a estereótipos, às repetições mentais, às palavras de ordem) e há leituras *vivas* (que produzem um texto interior, homogêneo, com uma escrita virtual do leitor, uma leitura *clivada*). Para esse tipo de leitura *viva* são convocados mecanismos próprios de leitura, como a *clivagem do sujeito*.”³⁸

Por tudo a que já nos referimos sobre a narrativa de *O Delfim*, por sua composição e estilo, ou seja, com seu narrador em permanente atitude de espreira e observação, criando territórios de ambigüidade, mais a valorização dada pelo autor ao lugar que o leitor tem no jogo que ocorre entre “o dito” e “o não dito” do texto literário, a leitura que deve ser feita desse romance é, necessariamente, a leitura *viva*, *clivada*.

4.4.

O papel das indefinições dos gêneros literários em *O Delfim*

Os gêneros literários e suas espécies não são produtos de leis genéticas e evolutivas, como os gêneros e espécies naturais (zoológicas e botânicas); mas mesmo assim são classificáveis, desde que se levem em conta os elementos que, essencialmente, os formam.

Antônio Soares Amora

A coexistência de vários gêneros literários diferentes numa mesma obra não é uma invenção recente e nem uma prática exclusiva de ficções mais ousadas. Além disso, não é uma preocupação nova no âmbito da crítica e dos estudos literários.

No entanto, pode ser pensado como um fator novo na produção literária das últimas décadas o aparecimento em primeiro plano de subgêneros até então considerados marginais, ou a recorrente e crescente utilização de maior diversidade de gêneros, ou ainda a tendência para, pela presença ostensiva e equilibrada dessas diferentes tipologias, esbater os contornos das suas fronteiras. Por um lado, essa prática rasura a inserção da obra explicitamente em um ou em outro gênero, mas, por outro, amplia a sua margem significativa. De certo modo, a convenção romanesca herdada do século XIX parece não mais atender aos requisitos de certos autores que se empenham em ultrapassar os códigos de

³⁸ Ibid., p. 173.

gêneros e subgêneros herdados da tradição, ou em retomar aqueles considerados marginais e convencionadamente excluídos do campo da literatura, tais como: texto jornalístico, discurso publicitário e ensaio literário.³⁹

Para além disso, conforme Arnaut, essa subversão e violação de preceitos básicos dos clichês genológicos pode afigurar-se num implodir dos próprios preceitos universais de representação.⁴⁰

Como já referimos a propósito de *O Delfim*, uma das características constitutivas da sua narrativa é a presença de diversos subgêneros literários. Logo de saída, depreende-se a convocação do romance policial, onde o narrador, travestido de Sherlock Holmes, tenta reconstituir os fatos e recuperar os elementos relacionados à figura do engenheiro Palma Bravo, quando de sua primeira visita à comarca de Gafeira no ano anterior. Para isso, serve-se da memória, das informações controversas produzidas por diversas vozes entrecruzadas e da referida monografia do abade Agostinho Saraiva, escrita entre o final do século XVIII e o começo do século XIX. Por outro lado, não podemos deixar de precisar o lugar privilegiado de observação desse narrador: a janela do quarto no primeiro andar da hospedaria, com vista panorâmica para o Largo principal da cidade. Nessa posição, situando-se à margem e com certo distanciamento, ele pode aperceber-se lentamente do emaranhado dos fatos corriqueiros e da movimentação dos habitantes da aldeia, para, posteriormente, transcrevê-los num caderno de anotações. Na verdade, ao longo do romance, ele nunca se coloca no centro da cena: está na janela do quarto, ou sentado no café, mas está sempre posicionado na margem: observando, escutando, fazendo associações, procurando pistas.

Memória e associações de circunstância entrecruzam-se com a observação imediata, provocando não só movimentações em espaço/tempo como sugerindo, através do a-propósito e da referência indirecta, aproximações, manobras de diversão, etc. O estilo *ad libitum* do relato vem muito dessa disponibilidade de discorrer-sobre e à-margem, e também das escritas paralelas ou daquelas que se recuperam, sobrepondo-se; mas acima de tudo deriva de uma escolha de posição do narrador, ou seja, do <<distanciamento interessado>> em que ele se coloca perante o caos apaixonado que o cerca.⁴¹

³⁹ Cf. ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*, p. 133.

⁴⁰ Ibid., p. 142.

⁴¹ CARDOSO PIRES, José. *E agora, José?*, p.141.

Aqui podemos supor que se trata de um colocar-se à margem que é, na verdade, assumir um ponto de vista que faz lembrar o conceito de *leveza*, apresentado pelo escritor/ensaísta Ítalo Calvino nas suas seis propostas que caracterizariam a literatura do milênio atual. Esse conceito não deve ser confundido com o de superficialidade: “Quero dizer [com esse conceito] que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, uma outra lógica, com outros meios de conhecimento e controle”,⁴² explicou o ficcionista italiano. Assim, através de uma focalização indireta, o narrador-furão investiga menos o esclarecimento dos crimes que nunca chegam a ser desvendados do que propriamente a história política dos gafeirenses no seu “escrever-descrever o espaço à sua volta na sua deriva e inconsequência.”⁴³ As palavras do próprio autor corroboram para a existência desse jogo dialético:

se a intriga policial está presente e não tem a ênfase que a glorifique; se (propositadamente, ao que parece) a descrição foi privada dos alicerces do *suspense*, se nem sequer é explorada no desfecho como compete à mais elementar reportagem de morgue e comissariado – o que importa *está ausente mas real*, e é o fotograma de uma ambiência e de uma temperatura social.⁴⁴

O ponto relevante dessa aproximação da narrativa de *O Delfim* com o romance policial clássico, do tipo “enigma”, tem como alicerce a coexistência de duas histórias, uma das quais está ausente, mas é real, e outra que está presente e tem papel insignificante. Sendo assim, podemos pensar a existência de duas histórias embricadas no romance: enquanto a história do crime aparece em primeiro plano, apesar de nunca ser elucidada, a segunda história, que deve ser decifrada pelo leitor, parece ser a real história dos meandros políticos da Gafeira.

O posicionamento crítico do autor em relação à literatura policial pode ser recuperado na análise que faz no livro de ensaios *E Agora, José?: [...]* “o que essa literatura faz é defender a propriedade burguesa e todas as instituições (polícias,

⁴² CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 19.

⁴³ CABRAL, Eunice. *José Cardoso Pires – Representações do mundo social na ficção (1958-82)*, p.219.

⁴⁴ CARDOSO PIRES, José. *E agora, José?*, p. 143.

seguros ou espionagens) que a garantam por muitos e bons anos.”⁴⁵; ou, ainda nas afirmações do narrador do romance:

[...] “a literatura policial é um tranquilizante do cidadão instalado. Toda ela tende a demonstrar que não há crime perfeito.”; “O burguês pacato precisa de acreditar nas instituições. Mostrar-lhe que pode haver crimes perfeitos era o fim da sua tranqüilidade.”⁴⁶

Com essas afirmações, ganha relevo o sentido com que Cardoso Pires convocou esse modelo de narrativa para *O Delfim*. Sabemos que a importância da convocação tem significado maior que a própria semelhança do gênero, porque Cardoso Pires convocou para ultrapassar, articular e desarticular, provocando um movimento de indagações no leitor que, ao ler o livro, passa a procurar pistas.

Assim, graças a esses mecanismos de investigação dos mestres do crime e da dedução, ao se deparar com um crime no início do romance, o narrador não tem alternativa: “só lhe resta aprender a pegar na lupa e meter por uma fórmula lúdica de contar onde as imagens são gradativamente pervertidas até deixarem à vista certos ‘traços do real’”.⁴⁷ Com efeito, o escritor está a falar de esquemas, de hipóteses criadas pelo narrador-furão, acrescidas de decifrações, discurso de depoimentos de testemunhas, reconstituições, incorporações de fatos, que constarão como ferramentas e artifícios no engendrar literário e político do autor.

Ainda em relação às contaminações inter-gêneros literários na urdidura da narrativa de *O Delfim*, acrescentam-se influências provenientes do discurso jornalístico e de referências publicitárias que se caracterizam por meio de recursos típicos desses discursos ou, em outros momentos, através da citação de títulos de jornais e de revistas que emergem de forma pontual no romance.

“Inauguração duma Cantina Escolar”

“Monges do Vietnam... A Purificação Pelo Fogo” (Reuter).

“*Produtos Rekord*: Letras vermelhas a gritarem no altifalante sobre a cabina.

“Rekord”, lê-se nos lados e nas portas de trás.”(...)

⁴⁵ Ibid., p. 154

⁴⁶ CARDOSO PIRES. José. *O Delfim*, p. 162-163.

⁴⁷ Id., *E Agora, José?*, p. 154.

“UM LAVRADOR FESTEJOU O NASCIMENTO DE UM FILHO VARÃO
Beja, 30 – Mais de 500 convidados festejaram no Monte de Santa Eulália, propriedade do Sr. Patrício Melchior, o as cimento do primeiro filho varão daquele lavrador. (...)”

“E o Gago a envelhecer. E os lenços a chegarem pelo correio em caixinhas de meia dúzia. “*La Preciosa – Tejidos y Mercearia al por mayor*”, dizia o rótulo, sempre o mesmo.”⁴⁸

Por fim, temos ainda a aproximação de *O Delfim* com o texto-ensaio, que se trata do fato de Cardoso Pires utilizar notas de rodapé nos seus romance tal como ocorre em textos de ensaios acadêmicos.⁴⁹ As notas infrapaginais têm a “dupla função de, por um lado, validação do que se expõe pela indicação das fontes bibliográficas hetero- e homoautorais e, por outro, de explicitação e complemento do que no corpo do texto se afirma.”⁵⁰ Entretanto, como sabemos, esse procedimento é mais um “gesto de escrita” do Autor, é um outro artifício que modula a narrativa. Eduardo Prado Coelho retoma esta questão relatando um episódio curioso:

Tal acumulação incomodou mesmo um crítico como João Gaspar Simões, que, na sua apreciação de *O Anjo Acorado* (incluída no livro *Crítica III*, Delfos, pág. 439) escrevia: <<Escusavam-se as notas de ao pé da página, especialmente aquelas em que se apresentam as personagens. De maneira geral todas as notas, em literatura de ficção, prejudicam a leitura e quebram a magia inerente ao próprio fenómeno desse *envoutement* que pressupõe o convívio do leitor com a obra de ficção.>> Não entendia aqui Gaspar Simões aquilo que os romances posteriores a *O Anjo Acorado* viriam a confirmar: que toda a estratégia de Cardoso Pires consiste precisamente em prejudicar qualquer leitura que queira ler o livro apenas como literatura de ficção, e, por isso mesmo, quebra a magia da continuidade ficcional para reintroduzir o prazer da inteligibilidade da história.⁵¹

O que nos parece estar em causa (com os diferentes procedimentos artístico-ficcionais e artifícios metaficcionais) nessa subversão e violação das normas básicas dos clichês genológicos, como apontado anteriormente, é a implosão dos

⁴⁸ Id., p.54 -108 -142 -143 -115.

⁴⁹ Ibid., p.33 -65 -95 -113 -185 -198.

⁵⁰ ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*. p.139.

⁵¹ PRADO COELHO, Eduardo. “O Círculo dos Círculos”. In: CARDOSO PIRES, José. *O Delfim*, p.13.

próprios preceitos universais de representação da realidade pela ficção. Indício, como já afirmado anteriormente, da crise da legitimidade das grandes narrativas, de que nos fala Jean-François Lyotard, resultando, em última análise, na transformação dos procedimentos ficcionais típicos do romance canônico realista. Desse modo, a subversão de modelos de gêneros literários consolida-se em uma conexão com a crise de representação da realidade. Essa combinação de diferentes subgêneros literários presente em *O Delfim*, pode ser vista ainda como um sintoma da transformação, e por uma concepção mais abrangente, do romance contemporâneo, e conseqüentemente da literatura.