

1 2 9 0



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Gabriella Campos Mendes

**EXISTÊNCIA NARRATIVA E
TEMPORALIDADE N'O *DELFIM*
DE JOSÉ CARDOSO PIRES**

**Tese no âmbito do Doutoramento em Literatura de Língua
Portuguesa, orientada pelo Professor Doutor Carlos António Alves
dos Reis e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de
Coimbra.**

Fevereiro de 2024

À memória da minha avó Maria Judite Duarte Cerdeira, que emigrou para o Brasil sem saber ler nem escrever. Suas mãos de mulher da aldeia escreveram muito do que aqui está.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, sou extremamente grata por toda a atenção e todo o carinho dispensados pelo Professor Doutor Carlos Reis, sem os quais o presente trabalho não poderia ter sido desenvolvido. A realização desta tese e a conclusão do meu doutoramento só foram possíveis porque, como orientador, partilhou comigo uma parte do seu imenso saber; e, como espírito generoso que é, apoiou-me em todas as empreitadas, encorajou-me quando as circunstâncias eram duras, e, sobretudo, teve fé em mim e nas minhas capacidades como investigadora. Ter sido sua orientanda foi uma honra e eu guardarei essa memória com alegria e orgulho.

Registo também o meu sincero agradecimento ao Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, minha instituição de acolhimento. O CLP sempre recebeu de braços abertos as minhas propostas e tornou-se um lugar de pertença. Meu agradecimento especial à coordenadora do Centro, a Professora Doutora Maria Helena Santana, por sua imensa gentileza e amizade.

Agradeço igualmente aos professores e professoras que fizeram parte do meu percurso como aluna da Universidade de Coimbra e que tanto contribuíram para a minha formação. Ao Professor Doutor José Augusto Bernardes, ao Professor Doutor Albano Figueiredo, à Professora Doutora Maria João Simões, ao Professor Doutor Osvaldo Silvestre, ao Professor Doutor António Sousa Ribeiro, à Professora Doutora Ana Paula Arnaut e à Professora Doutora Ana Teresa Peixinho, meu muito obrigada.

Devo um agradecimento especial à família de José Cardoso Pires, pois permitiram que eu publicasse um material inédito do espólio do autor nesta tese. À Dra. Ana Cardoso Pires, meu cordial agradecimento pela sua disponibilidade e pela confiança.

Quero expressar a minha profunda gratidão à minha família – meu pai, minha mãe e minha irmã –, por nunca deixarem que me faltasse nada: nem o pão, nem o amor, nem a força. Vocês foram sempre a minha coragem para seguir em frente. Aos meus amigos e amigas espalhados pelo mundo: obrigada por serem também uma família. Desconheço palavras capazes de expressar o quanto eu sou grata a tantas pessoas que me incentivaram, que me acolheram e que me cuidaram ao longo desta jornada.

Por fim, agradeço à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) pela concessão da bolsa de doutoramento (SFRH/BD/143593/2019), que me permitiu realizar esta investigação.

RESUMO

A presente investigação visa ao estudo de princípios fundamentais da narratividade e a sua desconstrução na pós-modernidade, tomando como base de análise o romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires, considerado obra inaugural da literatura pós-moderna portuguesa. Este trabalho pretende demonstrar como tal obra põe em xeque a compreensão do leitor sobre a constituição do tempo da narração, através da subversão da temporalidade linear e, conseqüentemente, como isto provocaria uma desestabilização na ontologia das figuras da ficção e, principalmente, da figura do narrador.

Para tanto, percorre-se um caminho interdisciplinar, buscando suporte em algumas áreas do conhecimento, como a Estética, através da qual se busca o auxílio para pensar a dinâmica entre a forma e o conteúdo da obra de arte (e como a revolução da forma afeta os modos de leitura do objeto literário); como a Metafísica, via pela qual se tenta compreender o que significa a existência (neste caso, a existência literária) e de que modo ela é afetada pelas diversas percepções de temporalidade possíveis para a narrativa; mas principalmente pela Narratologia, com especial destaque para a corrente da Narratologia Não Natural – a *Unnatural Narratology* – para que seja possível compreender a grande renovação das convenções narrativas promovidas por José Cardoso Pires no quadro da literatura nacional.

Assim, esta tese busca lançar outras possibilidades de leitura sobre *O Delfim* e a literatura portuguesa dos anos sessenta a partir de proposições teóricas diversificadas, sobretudo aquelas que ganharam espaço dentro dos Estudos Narrativos nos últimos trinta anos. Deste modo tenciona-se ratificar, através de novos olhares e de novas correntes teóricas, a inventividade do romance cardoseano e a sua relevância no cânone literário português.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa; José Cardoso Pires; Pós-Modernismo; Estudos Narrativos.

ABSTRACT

This thesis aims to study the fundamental principles of narrativity and their deconstruction in postmodernity. It analyses the novel *O Delfim*, by José Cardoso Pires, considered a seminal work of Portuguese postmodern literature. This work aims to demonstrate how this novel calls into question the reader's understanding of the constitution of narrative time, through the subversion of linear temporality and, consequently, how it destabilizes the ontology of fictional figures and, particularly, the figure of the narrator.

To that end, an interdisciplinary path is adopted, drawing on various fields of knowledge. Aesthetics is employed to explore the interplay between form and content in art, particularly in literature, and its influence on reader interpretation. Metaphysics aids in understanding the concept of existence within literary realms and its correlation with diverse temporal perceptions in narrative. Narratology, with special emphasis on Unnatural Narratology, makes it possible to grasp the great revamping of narrative conventions promoted by José Cardoso Pires within the framework of the national literature.

Thus, this thesis offers an alternative for reading *O Delfim* and the Portuguese literature of the 1960s drawing on a range of theoretical frameworks, especially those that have gained ground within Narrative Studies in the last thirty years. In this way, it intends to ratify, through new perspectives and new theoretical currents, the inventiveness of Cardoso Pires' novel and its relevance in the Portuguese literary canon.

Keywords: Portuguese Literature; José Cardoso Pires; Postmodernism; Narrative Studies.

ÍNDICE

Agradecimentos.....	2
Resumo.....	3
Abstract.....	4
Índice.....	5
Introdução.....	7
<i>«Agora vai começar o ciclo»</i>	
1. «Razão em me interessar pelo assunto»: tema, problemática e pertinência	7
2. «Aqui começa a complicação propriamente dita»: fundamentação teórica e metodologia.....	12
3. «Encontrei muitos repartidos pelo livro»: organização dos capítulos.....	16
CAPÍTULO I	19
<i>«O Autor instalado» ou José Cardoso Pires em contexto</i>	
1.«Um Autor apoiado na lição do mestre»: a questão neorrealista.....	19
2.«Mão Arguta, Mão Controlada»: a premissa ética e o processo estético.....	31
3.«Pois tu não entendes»: <i>O Delfim</i> como marco.....	42
CAPÍTULO II.....	53
<i>«Esquece-se o que é real e insondável» ou a narrativa em xeque</i>	
1. «Todos a repetirem um ciclo de palavras»: narração, cognição e convenção....	53
2. «Parecia de facto impossível»: a narratologia não natural e a teorização dos modelos desconstruídos.....	63
3 «Falta de cumprimento do ajustado»: <i>O Delfim</i> como ilusão genológica.....	70
CAPÍTULO III.....	85
<i>«Um livro deste tempo e desta hora» ou a não naturalidade do tempo n’O Delfim</i>	
1. «Tudo vai ocorrer amanhã na melhor ordem»: a intuição sobre o tempo.....	85

2. « <i>Cada tempo tem um preço</i> »: as temporalidades não miméticas delphinianas.....	94
3. « <i>Mil novecentos e quê?</i> »: a confluência de temporalidades.....	117
CAPÍTULO IV.....	127
« <i>São vaguíssimas essas personagens</i> » ou a existência ambígua das figuras d' <i>O Delfim</i>	
1. « <i>Gente dos nossos mundos privados que às vezes se tocam entre si</i> »: o ecossistema das personagens delphinianas.....	127
2. « <i>Quem comparecia não eram as pessoas reais</i> »: a não naturalidade do narrador.....	137
3. « <i>Deslocar assim um personagem, alvejá-lo em fade out/ fade in</i> »: transposição mediática e (sobre)vidas possíveis.....	158
CONCLUSÃO.....	171
« <i>Possível, tudo é possível</i> »	
BIBLIOGRAFIA.....	180
APÊNDICE.....	198

INTRODUÇÃO

«Agora vai começar o ciclo»

1. Razão em me interessar pelo assunto: tema, problemática e pertinência

O sentido do tempo e o tempo sentido. Esta expressão em quiasmo sintetiza duas grandes questões que esta tese pretende endereçar e que, possivelmente, comporta as outras perguntas menores – ainda que essenciais – às quais buscamos responder. Há, nesta curta linha, a descrição explícita de um dos temas da investigação a que nos dedicamos: a temporalidade – cuja problematização central é, dito está, a noção de sentido do tempo. Há também a descrição implícita do outro tema – a existência narrativa – que propomos ler como uma experiência do acontecer no tempo, e por consequência, do *tempo sentido*, ou ainda, do tempo que foi pensado. Diz Paul Ricœur que “só haveria tempo pensado quando narrado” (1997c: 417), máxima que carregaremos como um aforismo, pois é sobre a percepção do tempo e sua materialização pelas figuras ficcionais da narrativa que incide este trabalho. Assim, pretende-se elevar a narrativa ao *status* que pensamos que lhe seja de direito na conformação de uma consciência que sente e pensa – ficcional ou não. Arrisca-se dizer ainda que José Cardoso Pires, autor a quem este trabalho se dedica, concordaria. Cita-se um trecho do seu *De Profundis, Valsa Lenta*:

Sem memória esvai-se o presente que simultaneamente já 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 significativas, também isso. Verdade, também isso se perde porque a memória, aprendi por mim, é indispensável para que o tempo não só possa ser medido como sentido. (Pires, 1997: 25)

O presente texto (de onde tiramos a inspiração para a expressão *tempo sentido*) é um registo autobiográfico, um exercício da narrativa de memória de um tempo em que o autor não se lembrava do seu próprio passado, do seu nome, de quem era. Há, neste excerto, a descrição sentimental de toda uma fenomenologia: o não ter ciência é equivalente, para um sujeito, ao nunca ter existido. O tempo sentido de Cardoso Pires, nesta aceção, evoca também a dimensão de sentido do tempo. “O presente que simultaneamente já é passado morto” traz também a problemática de que todo presente, quando pensado, é já passado e, assim, afirma-se inserido numa lógica temporal em que

o tempo avança em uma determinada direção. Finalmente, conclui que a noção do tempo é o que torna significativos os eventos vividos. Dito de outro modo: é a noção de tempo que lhes dá *sentido*. Eis o ponto: sentido como direção, sensação e significado são conotações que derivam todas do mesmo verbo, da mesma ação – todos etimologicamente advindos do particípio do verbo sentir. Tudo passa, portanto, como um acontecimento sentido, como um espasmo na consciência.

A narração em primeira pessoa que se constrói como uma aparente tentativa de reconstruir um passado no qual a memória e a imaginação não se distinguem com clareza também dita o tom que será o romance *O Delfim*, de 1968. E que, como pretendemos demonstrar, será um conglomerado de registos das experiências vividas ou imaginadas pelo narrador, cuja organização é relativa, parcial, e intencionalmente desafiadora para o leitor que buscar uma ordenação pacífica dos eventos na conformação de uma intriga.

Um resumo de *O Delfim*, de José Cardoso Pires, provavelmente diria que se trata de uma obra a respeito de um escritor que vai a uma aldeia onde conhece um engenheiro com uma personalidade que lhe desperta interesse e que, passado um ano, o escritor volta à mesma aldeia e descobre que o engenheiro está desaparecido, que a sua respetiva esposa se suicidou, que seu fiel empregado foi encontrado morto. Uma tese que se dedica a este romance, no entanto, precisa dizer que todas estas afirmações são precárias. Que nenhuma delas pode ser tomada como verdade porque a história é colocada à prova a cada página. Que diversas versões para o mesmo evento por parte das personagens coexistem e se anulam mutuamente. E que – o mais importante – todas elas poderiam ser lidas como invenções do narrador, escritor de pena em punho que partilha com o leitor o seu processo criativo de escrever um romance.

Eduardo Prado Coelho, ao falar sobre o que é mais relevante em *O Delfim* afirma: “contar *o modo como* a história se conta, ou melhor, o modo como a história se revela, e, ao revelar-se, se oculta, e, ao retrair-se, nos atrai, e, ao atrair-nos, nos distrai da revelação essencial. Porque a história nunca está presente, reduzida a uma verdade submissa e fixa” (Coelho, 1998: 11). O leitor é obrigado a concordar: em um romance em que há um aparente assassínio, não há crime que se resolva, nem a tentativa de resolvê-lo efetivamente. O narrador curioso questiona, imagina, rememora situações que envolvam as personagens, mas não chega a conclusões. O romance não tem uma sequência de eventos encadeados, tampouco um único modo de apreensão do universo diegético por parte do narrador e entrelaça anotações, memórias, sonhos, conversas de tempos passados e do tempo presente, trechos de livros que não existem e de livros que existem.

Nesse sentido, José Cardoso Pires dá um golpe de inteligência. O autor sabe que a narratividade é um artifício; que o ordenamento de eventos em uma cronologia linear com causa e efeito exatos são construtos humanos, fruto da necessidade cognitiva de organização temporal para *arrumar* o caos da nossa própria experiência. Sabe também que a literatura, por sua vez, alimenta essa necessidade de ordenação relativamente aos eventos do mundo ao adotar o procedimento narrativo linear no seu processo de criação. Para a compreensão de tais aspetos, apoiamo-nos em Reis:

Sublinho, assim, com Louis O. Mink (e este com Arthur Danto e Robin Collingwood), a dimensão cognitiva da narrativa, bem como a capacidade que História e ficção possuem para nos levarem à compreensão do mundo e das coisas (cf. MINK, 1970 e MINK, 1978); sigo Jerome Bruner (1991) na análise de princípios estruturantes da narrativa como instrumentos de construção da realidade; e acompanho o pensamento de Hayden White, que sublinha “the value attached to narrativity itself, especially in representations of reality of the sort embodied in historical discourse” (WHITE, 1987 : 24). (Reis, 2015: 56).

Se a composição bem estruturada de uma intriga [*emplotment/ mise en intrigue*] é um dos elementos que pode atribuir a um texto um maior grau de narratividade¹, Cardoso Pires será um dissidente de uma conceção teleológica da narrativa e *O Delfim* será uma obra de estranhamento para os leitores incautos. Evidentemente, o autor escreve num contexto literário pós-moderno, já tendo um suporte bastante significativo de outros escritores e escritoras que vieram cumprindo a tarefa de ‘virar do avesso’ os paradigmas da produção ficcional ao longo, sobretudo, do século XX. Ele, por sua vez, deixa a sua contribuição no rol das narrativas cuja organização não se adequa a uma temporalidade progressiva e sobre isso é taxativo: seu tempo não é retilíneo.

Como função do equacionamento da narrativa, o tempo aqui, este tempo, tem talvez a singularidade de se aplicar a uma realidade alienada onde dificilmente a acção revela responsável e abertamente as suas motivações. «Tudo abstracto. Tempo, Velho, Lagoa, recordações, tornam ainda mais abstracta essa viagem à roda do Meu Quarto» confirma-me o Narrador, desalentado, a um canto do capítulo XVI – e eu volto a sublinhar «à roda de», o tal movimento circular. Vejo esse homem estendido numa cama de hospedaria, é como se deambulasse pelo livro numa jangada de movimentos incerto e caprichosos, à flor do agora e do tresantontem, dos seres e das mitificações. Para sua desgraça encontra-se num mundo narrativo onde a descontinuidade dos fenómenos e a anulação da correspondência mecanicista causa-efeito, princípio-fim, contestam a ordem desse mesmo mundo. (Pires, 2003: 152)

¹ Cf. Abbot, 2011: §1, §10, §15.

Esse desmonte do tempo leva a uma questão central: considerando a desconstrução da linearidade narrativa operada por Cardoso Pires, é possível falar na manutenção de uma ontologia das figuras da ficção apoiada numa determinada forma de narração que pressuporia a linearidade do tempo?

A pergunta, antes de mais, exige esclarecimentos. Pensar *O Delfim* significa pensar uma narrativa de sobreposição de planos temporais delimitados: os anos de 1966 e 1967, além de um compósito de eventos passados num tempo impreciso. No entanto, o narrador não cria uma divisão clara desses tempos, tampouco do que seria facto, imaginação ou suposição em cada um deles. O que se apresenta no texto é a experiência dos tempos passado, presente e futuro trazidos sempre para o presente da escrita, mas sem uma contextualização necessária que situe os eventos num eixo espaço-temporal definido. Citamos dois exemplos. Sobre uma conversa com a Hospedeira em 1967 afirma: “Mas a boca não obedeceu, reparo agora. Mudou, quando muito, de tom.” (1998: 50); e sobre uma conversa com Tomás Manuel em 1966: “«Cadáveres de santos», murmuro, e cá por dentro sorrio: Oh a fácil poesia.” (1998: 61). Estas ações que estariam separadas por uma clara distância temporal são presentificadas² e entrelaçadas ao longo do romance, de modo que determinados momentos da narrativa sejam ambíguos e forcem o leitor a buscar referências que o localizem em alguma circunstância da história, tendo um resultado frustrante por diversas vezes, com capítulos inteiros que não são identificáveis relativamente ao tempo da ação.

A sobreposição de planos não se restringe, no entanto, a uma escassez de coordenadas temporais. O eu-narrador de 1967, que vive os acontecimentos no processo da escrita enquanto eu-personagem, descobrindo episódios da intriga gradativamente, rememora o eu-personagem de 1966 em suas interações com Tomás Manuel da Palma Bravo e com as outras personagens que fazem parte do seu universo. Simultaneamente, é interrompido pelos seus próprios comentários sobre a história que está a escrever, como uma *voz off* que comenta a sua participação num filme³. Um exemplo é o uso das notas de rodapé que, por vezes, trazem informações às quais o Senhor Escritor ainda não teve acesso, como uma conversa que ainda acontecerá. Por exemplo, uma nota de rodapé do capítulo I – “«Só no ano passado emigraram da freguesia dezanove famílias inteiras, calcule Vossa Excelência.» – Regedor da aldeia, em conversa.” (Pires, 1998: 33) – refere-se a uma conversa que se dá no capítulo VI.

² O que se reitera pela utilização do tempo verbal presente.

³ E, como demonstraremos, efetivar-se-á na adaptação cinematográfica d’*O Delfim*.

Nesse processo, a inconstância do narrador fica evidente ao adotar ele uma focalização instável, que parece estar a ser construída conforme a escrita avança, por vezes simulando o estilo de um narrador heterodiegético, descrevendo cenas que nunca presenciou enquanto personagem: “[Tomás Manuel] fica de garrafa na mão. Pensa numa campa austera a despontar das águas, rodeada de barbos prateados; vê aridez, majestade, e, na massa negra do fundo da lagoa, cadáveres de peixes que preferiram sepultar-se vivos a serem devorados pelos irmãos.” (Pires, 1998: 61). Tal atitude parece exceder a paralepse pela evidência de que o narrador está a escrever, ele mesmo, um romance. Seriam estes relatos parte do trabalho em progresso do Senhor Escritor? Seriam um simples excesso de informação? Relatos desviantes dos limites do saber possível a um narrador personagem?

Em alguns pontos, não obstante, a focalização parece demasiado interna, e à espera dos acontecimentos no porvir, algo incompatível com a narração de um tempo que já teria vivido: “Mas nesta época do ano os dias acabam de repente (como estamos vendo) e havia coisas a assentar para amanhã [...]. *Tenhamos fé.*” (Pires, 1998: 66-67); em outros, no entanto, a focalização aparenta ser estranhamente externa, a ponto de o narrador parecer um terceiro, um crítico da história criada por ele, ou em outras palavras, um *Autor em visita*:

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 júzos da Crítica) [...] então esse alguém necessita de pudor para encontrar o gosto exacto. (Pires, 1998: 198)

A problemática levantada por essa figura, que por sua vez é indissociável da sua relação com os diferentes planos temporais da narrativa, leva a uma questão elementar, objeto de profundo interesse da Filosofia, que é a ontologia dos entes e a sua relação com o tempo. Assim, as principais perguntas motivadoras da investigação materializada neste trabalho podem ser sintetizadas do seguinte modo: *a desestabilização do tempo linear que o romance promove compromete a existência das figuras ficcionais que ele modeliza? Ou ainda, a literatura é capaz de fornecer outras formas de pensar a existência que estejam para além de noções apriorísticas como a sua conformação no tempo?*

Restando-nos somente uma possibilidade quando confrontados com as perguntas, que se siga, portanto, o conselho de Saramago, dito justamente em sua recensão crítica sobre o livro de Cardoso Pires: “Não há remédio senão tentar calá-la[s] pelo único meio que sabemos: dar-lhe caminho que ajeite resposta” (1968b: 338).

2. *Aqui começa a complicação propriamente dita*: fundamentação teórica e metodologia

A caracterização metodológica da presente tese assenta sobretudo na escolha do aporte teórico que vem a ser o ponto de partida para o pensamento acerca da obra, pois este aporte determina modos de ler e, conseqüentemente, modos de pensar e de realizar a investigação. Uma das propostas fundamentais desta tese é trazer, para uma obra já consagrada na história literária portuguesa, novas formas de leitura. Estas formas estão relacionadas, sobretudo, com a opção pelo estudo do romance através das propostas teóricas de correntes narratológicas *pós-estruturalistas* ou *pós-clássicas*. Se o estruturalismo é uma pedra angular para os estudos narrativos, facto é que foi extensiva a sua utilização para a análise de romances canónicos, d’*O Delfim* inclusive⁴.

Assim, como contribuição relevante, opta-se por explorar vertentes dos estudos narrativos que se consolidaram mais recentemente, notadamente a narratologia cognitiva, a narratologia natural e a narratologia não natural. Isto porque algumas destas correntes surgem, precisamente, para tentar resolver problemas teóricos que as narrativas pós-modernas levantam (principalmente a narratologia não natural, ainda que a não naturalidade tenha sempre estado presente na literatura⁵). Se consideramos *O Delfim* como uma obra que virá a inaugurar certo procedimento pós-moderno na literatura portuguesa (cf. Arnaut, 2002), nossa escolha por este viés metodológico pauta-se pela utilização de um referencial crítico motivado por obras como *O Delfim*, respeitando a novidade que elas instauram.

Quanto à narratologia cognitiva, baseamo-nos principalmente nos estudos de David Herman, Dorrit Cohn, Marie-Laure Ryan e Fotis Jannidis. Dentro da ampla gama de possibilidades de estudos da narrativa explorados por essa corrente, destacam-se duas. A primeira relaciona-se com a investigação sobre a variedade de estados mentais e

⁴ Utilizamos alguns destes trabalhos nesta tese, com destaque para os de João de Melo (1981) e José Ornelas (1986).

⁵ Neste sentido, referimos a não naturalidade como tema ou procedimento, e.g. a fabulação do fantástico, no primeiro caso, e a narração heterodiegética no segundo (aspeto a ser abordado no capítulo II).

processos que sustentam inferências sobre a constituição ontológica, perfil espaço-temporal e inventário de personagens de um mundo narrativo e ao grau de narratividade que pode ser atribuído a um texto (cf. Herman, 2003, §14); enquanto a segunda refere-se à investigação sobre personagens e métodos de figuração, incluindo as técnicas para a construção da vida mental de uma figura da ficção, e a relevância da interação entre figuras e leitores para a conformação de uma noção de pessoa (cf. Herman, 2003, §19).

Pautamo-nos também pelo trabalho de Monika Fludernik, nome principal da narratologia natural, que julgamos poder ser pensada como uma subcategoria da narratologia cognitiva. Sua definição de narratologia natural será tomada como ponto de partida para compreender dois conceitos fundamentais deste trabalho: (a) o que percebemos como uma existência ficcional – e a associação desta ideia às noções de consciência e de tempo; (b) o que percebemos como narratologia não natural – que não significa o seu contrário, mas que surge como uma forma de resposta à concepção de naturalização de Fludernik, ressaltando sempre a dimensão não natural de certos elementos narrativos.

Finalmente, para a narratologia não natural baseamo-nos, sobretudo, nos estudos de Brian Richardson, incontornáveis para o estudo do tempo dentro na narratologia não natural. Também são amplamente utilizados os contributos de Jan Alber, James Phelan, Rüdiger Heinze, Henrik Skov Nielsen e Stefan Iversen neste domínio. Alguns estudiosos, apesar de não necessariamente se dedicarem à teorização do não natural, são também imprescindíveis para análises dentro deste escopo, sobretudo no âmbito da teoria dos mundos possíveis, como Ruth Ronen e a já mencionada Marie-Laure Ryan. Destacamos também a relevância do trabalho de Ursula Heise para um estudo narratológico do tempo *fora do eixo*, ainda que a bibliografia dos estudos narrativos sobre a qual se assenta esta tese seja muito mais alargada.

Outrossim, há um caminho de análise que se pretende levar em conta. Se nos fiarmos em Fernando Pessoa, ou mais precisamente em seu semi-heterónimo Bernardo Soares, a definição de literatura seria “a arte casada com o pensamento”⁶. Sem entrar no mérito do que seria o pensamento presente na literatura que não se expressa em outras formas artísticas, pretende-se explorar o aspeto filosófico que é inerente a uma obra literária, isto é, a filosofia que emerge de um texto literário; e, simultaneamente, partimos

⁶ A frase pertence a um dos fragmentos datiloscritos indicados por Pessoa para a composição do *Livro do Desassossego* e, por isso, consta em todas as edições do *Livro* organizadas.

de um leque de referências do campo da filosofia para explorar *O Delfim*, num mergulho profundo na lagoa escura que está no seu centro.

Para tal, serão privilegiadas duas áreas de saber principais, a ontologia e a fenomenologia, além de alguma aproximação com o campo da estética. Parece natural em um trabalho que traz, no seu título, os termos *existência* e *temporalidade* que haja um percurso de pensamento afiliado aos dois eixos filosóficos mencionados. Partiremos, então, de uma noção da existência no tempo, como já revelado, no qual a ontologia virá associada à fenomenologia para tentar formular uma noção de existência das figuras da ficção como seres que ocorrem em um *medium* temporal, que é a narrativa. Sua relação com o tempo seria ainda mais intrínseca do que a dos entes do mundo empírico que, apesar de existirem no tempo, não teriam sua existência subjugada a uma determinada teleologia que visa à construção de uma sequência significativa de eventos num enredo encadeado e inteligível dentro de um quadro temporal delimitado.

Dentro de uma vasta bibliografia sobre as questões do ser e do tempo, elegemos dois filósofos como principais norteadores do pensamento sobre estas temáticas, nomeadamente Martin Heidegger e Paul Ricœur. Não nos parece razoável elaborar um trabalho sobre existência e temporalidade que ignore uma obra como *Ser e Tempo* [*Sein und Zeit*], mesmo que seja para confrontá-la. Algumas conceptualizações propostas por Heidegger – como *Dasein*, *mundo circundante* e *ser para a morte* – serão tomadas como eixo para que se possa perceber o que entendemos como existência e qual a relação com o tempo que se admite para os seres. Se, no entanto, Heidegger pensa nas relações entre o ser e o tempo como categorias (ainda que divididas em subcategorias várias), não contempla a dimensão da humanização do tempo que será a fabulação da experiência dos seres. É neste ponto que Paul Ricœur, ao longo dos três tomos de *Tempo e Narrativa* [*Temps et récit*] resgata a relevância da narrativa para a compreensão de uma consciência no tempo. Afirma:

O desafio último, tanto da identidade estrutural da narrativa quanto da exigência da verdade de toda obra narrativa, é o caráter temporal da experiência humana. O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. Ou, como será frequentemente repetido nesta obra: o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal (Ricœur, 1997a: 15).

Deste modo, ontologia, fenomenologia e narratologia articulam-se para um estudo mais alargado da obra literária como produto de um pensamento esteticamente manifesto. Além disso, para contemplar a sua dimensão estética dentro da conjuntura em que a obra foi produzida, valemo-nos também dos contributos no campo da Estética da Escola de Frankfurt, com destaque para Theodor Adorno e Herbert Marcuse. Isto se dá pela importância da crítica à literatura *engagée*, sobretudo dentro da lógica do materialismo histórico que marcava o movimento neorrealista, incontornável no cenário literário em que Cardoso Pires inicia a sua produção. Assim, a já referida novidade que *O Delfim* representa na literatura portuguesa seria, antes de mais, contextualizada como uma renovação sobre o modo de pensar uma certa *estética revolucionária*, tema a que se dedicou, principalmente, Marcuse.

Já no aspeto estrito da obra cardoseana, servirá como âncora na análise da obra o ensaio do autor *Memória Descritiva*, que comenta aspetos da produção d'*O Delfim* a partir do ponto de vista do próprio Cardoso Pires, considerando que não haveria lógica em ignorar aquilo que pensou o autor sobre o seu romance. O texto pertence ao segmento “Visita à oficina”, da sua obra *E agora, José?* e será utilizada a edição de 2003 pela Círculo de Leitores, que é idêntica à original de 1977 pela Moraes Editores, já que nunca houve uma reedição desta obra. Têm também destaque os estudos de Carlos Reis, Ana Paula Arnaut e os de Maria Lúcia Lepecki numa investigação sobre a obra cardoseana num quadro maior da literatura portuguesa. Assim, a análise, que toma por base teorias de campos diversos, como a Narratologia e a Filosofia, busca elaborar hipóteses que vão ao encontro da reflexão sobre o autor por teóricos da literatura e pelo autor ele-mesmo, como viés de leitura gregário.

Finalmente, sobre a edição do romance a ser utilizada, fixou-se o emprego de três fontes. A primeira e principal é a 15ª edição de 1998 pela Publicações Dom Quixote, a última revista pelo autor em vida e, por isso, aquela que utilizaremos como referência para as citações e para a numeração dos capítulos do romance, uma vez que as sucessivas edições d'*O Delfim* sofreram algumas modificações ao longo do tempo. Alguns dados relevantes – principalmente por marcarem diferenças em relação à edição de 1998 – estão presentes na 1ª edição, de 1968 pela Moraes Editores, e nas provas tipográficas arquivadas no espólio do autor da Biblioteca Nacional. Ambas serão pontualmente resgatadas para a apresentação de certos argumentos a serem desenvolvidos.

3. *Encontrei muitos repartidos pelo livro: organização dos capítulos*

Além das considerações iniciais e finais, a tese organiza-se em quatro capítulos de que se falará a seguir. A ordenação dos capítulos foi pensada tendo como princípio a apresentação contextual do romance, dos conceitos básicos para sua análise e o cruzamento dessas informações de modo a instituir um raciocínio progressivo em torno da discussão sobre o texto. Por uma opção de sistematização dedutiva, a apresentação dos eixos teóricos e a elaboração dos conceitos cuja viabilidade pretendemos verificar na obra antecederá a análise do romance em si, ainda que este seja evocado para exemplificar categorizações conceituais que serão elaboradas ao longo do trabalho.

Inicialmente pretende-se traçar um panorama da literatura de José Cardoso Pires, bem como apresentar o seu contexto de produção, para apontar denominadores comuns na totalidade da sua obra e também situá-la em relação a produções literárias significativas do período com as quais tenha um diálogo mais evidente. Esse movimento partirá da breve análise de algumas das suas obras anteriores a *O Delfim* – com especial destaque para *Os caminheiros e outros contos*, *O anjo ancorado*, *Cartilha do Marialva* – para buscar perceber o percurso de escrita do autor, seus temas de eleição e peculiaridades sobre o seu estilo. A essa análise seguir-se-á a descrição da componente histórica que circunscreve e influencia a obra cardoseana. No que concerne o contexto literário, será abordada a sua relação com a corrente neorrealista e a sua reelaboração de uma estética literária mais autónoma, mas que não abandona as premissas ideológicas que a orientam. Pensamos que a renovação estética altamente compromissada com uma dimensão ética será fundamental para estabelecer *O Delfim* como um marco periodológico.

Contextualizado o romance cardoseano, passaremos à apresentação do viés teórico que será utilizado dentro dos estudos narrativos. Pela citada desconstrução da narrativa linear promovida pel'*O Delfim* – questão central do romance que esta tese quer abordar – considera-se necessário explorar a dimensão cognitiva da narração. Para isso, propõe-se um desenvolvimento em três partes: a primeira fará uma introdução a alguns conceitos centrais para a narratologia cognitiva e para a narratologia natural; a segunda tratará do enquadramento conceptual da narratologia não natural e do seu lugar dentro dos estudos narrativos; a terceira, finalmente, analisará *O Delfim* sob a ótica destas correntes e refletirá sobre a sua inconformidade dentro de uma categoria específica de género e sobre o descumprimento de certos pactos narrativos.

Em seguida avançaremos para a problemática do tempo, ou ainda, para a reflexão sobre a percepção humana quanto à passagem do tempo e sobre as novas possibilidades de configuração de construções temporais que a literatura propõe como desafio às noções mais intuitivas do juízo humano. A sistematização destes modelos temporais que contrariam uma lógica intuitiva ou natural será descrita a partir das categorizações colocadas pela narratologia não natural. Destas propostas categoriais serão analisadas aquelas que parecem melhor responder à organização narrativa d’*O Delfim*. Também será verificada a hipótese de haver mais de uma configuração temporal presente na obra, de modo que não se possa definir um modelo temporal único para ela. Neste caso, será observada como a possível confluência de temporalidades tem impacto na compreensão holística da obra.

Por fim, seguiremos para a verificação da interferência das aporias das várias temporalidades na conformação das figuras ficcionais n’*O Delfim*. O primeiro grupo a ser analisado será o das personagens e, em seguida, o narrador. É para compreendê-lo que a noção da *existência narrativa* será particularmente relevante. É preciso perceber as engrenagens dessa figura que faz as vezes de personagem, comentarista e revisor da própria história que escreve, cujos múltiplos papéis ficam evidentes nos seus diálogos com as personagens, nas reflexões – ou mesmo rubricas – que aparecem entre parêntesis constantemente e nas inesperadas notas de rodapé que surgem ao longo da leitura. Assim, propomos observar a correspondência entre a dimensão metaléptica da figura do narrador e a montagem do tempo que o romance encena. E neste sentido, averiguaremos se tal correspondência se mantém em outros *media*, pelo que procederemos a uma análise da figura do narrador no filme *O Delfim* de Fernando Lopes, de 2002, e na adaptação cinematográfica inédita escrita por José Cardoso Pires no início dos anos setenta.

Numa antevisão de resultados, a tese pretende argumentar e comprovar que, no que concerne as figuras da ficção, e em especial no narrador d’*O Delfim*, não se pensa ser possível falar na existência desse ser ficcional como um ser mimético, apesar de ele apresentar características que, *a priori*, tornam-no altamente relacionável a uma figura da realidade. Essa dissonância ocorreria pelo facto de a forma da narrativa presentificar planos temporais distintos, simulando uma experiência de simultaneidade de tempos, mesmo que isto seja impossível na realidade. Cardoso Pires sugere:

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. E planificar o (s) tempo (s) idem: corresponde a condensar ou a desenvolver os acontecimentos, a revesti-los de certas temperaturas, de suspenses, obsessões e redundâncias ou, pelo contrário a minimizá-los pela ocultação, pela elipse ou por quaisquer artificios de descompressão. *O tempo, tempo do discurso, quero eu dizer, está dentro de nós* (Pires, 2003: 150, itálico nosso).

Esta hipótese sustenta-se quando submetida a uma verificação epistemológica? «*Pergunto, e tenho a resposta comigo, num pedaço de papel [...]. O tempo, o bom sentido do tempo está nesta prova*»⁷.

⁷ Pires, 1998: 69.

CAPÍTULO I

«*O Autor instalado*» ou José Cardoso Pires em contexto

1. «*Um Autor apoiado na lição do mestre*»: a questão neorrealista

1.1. O que, neste primeiro capítulo, pretende-se abordar não é desconhecido, mas é necessário. A obra de José Cardoso Pires já está assentada nos livros da História da Literatura Portuguesa escritos, pelo menos, nos últimos cinquenta anos⁸. Seu reconhecimento como escritor é ratificado pela presença extensiva de resenhas críticas sobre o seu trabalho em impressos diversos desde a sua estreia em 1949, gozo que teve em vida e que lhe permitiu, inclusive, fazer muitas vezes o contraponto aos próprios comentários dos críticos sobre aquilo que escreveu⁹.

Isto, aliado a um número expressivo de estudos sobre a sua obra – produzidos sobretudo após a sua morte em 1998 – faz com que se verifique uma generosa fortuna crítica em relação a alguns tópicos a serem abordados neste capítulo. Para o desenvolvimento da ideia que se irá defender, é preciso explorar, inicialmente, a relação de Cardoso Pires com o Neorrealismo, seja em concordância ou em discordância. Isto feito, pretendemos discutir um ponto que se configura como uma tomada de posição quanto ao alinhamento teórico desta tese – que é *O Delfim* como marco periodológico, reiterando a hipótese de que é esta obra que materializa a ideia de uma nova literatura, afastando-se dos procedimentos neorrealistas e inaugurando o pós-modernismo literário português. Para tal, compararemos algumas hipóteses de fixação de pontos de rutura com o Neorrealismo e verificaremos algumas críticas literárias que testemunhem a receção da obra. Além disso, tentaremos demonstrar como *O Delfim* conformaria, pela renovação formal que estabelece dentro da literatura portuguesa, a expressão, em literatura, de determinado projeto de estética marxista.

Análises desta natureza em relação à obra de Cardoso Pires não são inéditas. Por isto, cientes de que existe uma bibliografia relevante que trata das questões citadas,

⁸ Exemplifica-se com algumas referências incontornáveis: a *História Crítica da Literatura Portuguesa* de Carlos Reis (1993), a *História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes na sua 11ª edição atualizada (1979) e a *História da Literatura Portuguesa: as correntes contemporâneas* editada por Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (2002).

⁹ Apenas sobre *O Delfim*, estão disponíveis na Hemeroteca Municipal de Lisboa mais de uma centena de resenhas críticas, cuja consulta pública pode ser feita através do dossier digital José Cardoso Pires .

advertimos que este capítulo não traz como colaboração propriamente uma novidade – a não ser, talvez, um sotaque mais ou menos próprio ao falar sobre tais temas –, mas é essencial para a linha de pensamento que se visa construir. Primeiro: de onde viemos; em segundo: onde estamos; depois: para onde vamos.

1.2. Façamos o recorte da produção literária. Está claro que tratamos da literatura portuguesa do século XX, ocupando-nos, sobretudo, da segunda metade do século, mas não só. Se falamos de José Cardoso Pires, falamos de uma atividade que se inicia com publicações independentes em revistas literárias e antologias como a *Bloco*, em 1946, e que se estende até 1997, um ano antes da sua morte. Circunstanciaremos, porém, a obra cardoseana até ao ano de 1968, quando da publicação do romance objeto de estudo desta tese: *O Delfim*. Seu primeiro livro publicado, entretanto, é *Os Caminheiros e outros contos*, de 1949, em um contexto muito austero para a produção literária. Sabidamente, a repressão da ditadura salazarista gerava na classe artística uma quase obrigação moral de criar uma arte de intervenção que foi o motivo e a substância do movimento neorrealista na literatura portuguesa. No entanto, não é incomum ver o nome de Cardoso Pires associado a uma espécie de *segunda fase* do Neorrealismo, conforme nos indicam autores como Eduardo Prado Coelho (cf. 1998), Eduardo Lourenço (cf. 2017b) e Carlos Reis (cf. 2011). Importa-nos, portanto, saber como o autor se relaciona com a estética neorrealista para corroborá-la ou contestá-la.

Os Caminheiros, escolhido por João Gaspar Simões como livro do mês em dezembro de 1949 em sua análise na revista *Átomo*, marcaria o carácter diferenciado desta obra em relação às circunstancialmente já estabelecidas – e duramente criticadas por Simões – obras neorrealistas. No entanto, para o crítico, esta obra não está dissociada do Neorrealismo, apesar de ter, na sua visão, maior qualidade literária. Sobre ela diz:

A crise no nosso movimento editorial parece ter detido a vaga de romances com pretensões sociais que durante anos alastrou pelas livrarias, desfazendo-se em espuma, como era natural, uma literatura, sem dúvida alguma de boas intenções, embora, incontestavelmente, de realizações péssimas. [...] Salvo dois ou três nomes e duas ou três obras, dessa maré de ‘ficcionalistas’ que nos deu o último decénio nada mais resta. E, assim, é grande a nossa satisfação quando, como neste momento acontece, nos chega às mãos um livro onde o neo-realismo comparece depurado de todos os seus vícios fundamentais. José Cardoso Pires, o autor de *Os Caminheiros e outros contos*, livro de estreia, surge no momento necessário e com os predicados indispensáveis para a escrever a obra de sentido social que os neo-realistas não foram capazes de realizar. (Simões, 1949: s.p.)

A contundente afirmação de Simões indica-nos que a obra ainda não marca uma total rutura com o movimento que a antecede: se é “neo-realismo depurado”, ainda é “neo-realismo”. Isto acontece porque, como não poderia deixar de ser, um autor que naquele contexto aborde explicitamente questões sociais não o faz por acaso, já que a literatura ideologicamente compromissada é, por razões óbvias, a tónica da literatura portuguesa desde a publicação de *Gaibéus* de Alves Redol, precisamente dez anos antes, em dezembro de 1939. As críticas sociopolíticas são inquestionáveis nesta obra e a sua identificação com as mais marcadas características neorrealistas é evidente.

No entanto, o comentário de Simões refere-se de modo bastante particular ao autor, ao dizer que ele consegue “escrever uma obra de sentido social *que os neo-realistas não foram capazes de realizar*” (itálico nosso). Ou seja: *Os Caminheiros* do Neorrealismo não se desliga, mas Cardoso Pires com os neorrealistas não se confunde. Assim, mesmo que prematuramente, o autor já se encaminharia para uma estética ainda no porvir, não sendo possível enquadrá-lo nas fórmulas mais ou menos consolidadas da literatura da década que o antecede. Sabemos, obviamente, das reservas de Gaspar Simões em relação à estética neorrealista, todavia, não se pretende advogar pela qualidade literária ou falta dela nas obras do Neorrealismo, mas apenas destacar que a produção cardoseana já estreava, de algum modo, com qualquer singularidade no contexto literário daquela década.

Na definição do próprio Cardoso Pires, sua geração era de contestatários do Neorrealismo, com o problema de serem “pessoalmente e politicamente muito ligados ao Neorrealismo”, conforme dito em entrevista à RTP em 1989 para o programa *Personagem*, mas que buscavam uma “sintaxe cidadina”. A afirmação do autor parece demonstrar que as convicções políticas que o orientavam estariam em conformidade com a ideologia que também motivava os autores neorrealistas, mas que o modo de fazer literatura não seguiria os mesmos rumos.

De facto, a conformação de uma estética neorrealista sempre esteve longe da uniformidade e do consenso, oscilando entre posições divergentes quanto a questões centrais da realização artística, como as alegadas dicotomias entre forma e conteúdo; ou subjetividade e objetividade. O que configurará, no entanto, maior alvo de crítica será a atitude incisiva quanto ao emprego da literatura como veículo de uma mensagem política característica de alguns autores, especialmente nos primeiros anos do movimento, ou nos termos de Carlos Reis, durante a “etapa de imposição militante do Neo-Realismo” (1983: 58).

Pretendemos analisar brevemente, portanto, alguns problemas levantados por esta noção de militância, particularmente importante para que se insurja uma vaga de escritores, principalmente na década de 50, a questionar a viabilidade deste projeto literário. Defendemos que a discordância essencial entre estes dois grupos – seja em questões de cunho político-ideológico, seja de critério técnico – possa ser dividida em três grandes eixos, conceptualmente distintos, mas epistemologicamente relacionados. São eles a pretensão, a função e a contradição.

1.2.1. Para esclarecer o que chamamos de pretensão é preciso perceber qual era o objetivo desta militância, em que princípios se pautava e como os pretendia aplicar, sobre o que discorre Arnaut:

O objetivo primacial da exposição dos conflitos e das injustiças do Novo Humanismo seria, pois, em última instância, desalienar o Homem tendo em vista a transformação da sociedade. Para assegurar a inteligibilidade da mensagem que se pretendia veicular, não mais se podia fazer, aparentemente, do que enveredar por uma monológica e linear narração, dessas em que os conflitos protagonizados por personagens-tipo se revestem de princípio, meio e fim. Dessas, ainda, em que o narrador premeditadamente se distancia dos factos relatados, por via de uma perspectiva externa ou omnisciente, desse modo não perturbando o raciocínio e o conforto da leitura. (Arnaut, 2002: 83–84).

Esta postura do primeiro Neorrealismo – seja pela organização teleológica, didática e previsível da narrativa; seja pela confiança no poder de transformação provocado pela leitura – pode ser lida como pretensiosa ou como ingénua nos seus propósitos. Ousamos dizer ingenuamente pretensiosa, pois é uma hipérbole da capacidade de penetração da literatura na esfera da vida quotidiana – facto minimamente irónico em um Portugal acentuadamente iletrado – e do papel do escritor, que seria o responsável pela *Aufklärung*, de modo quase romântico: “o escritor tem confiança no futuro e sente que desempenha um apostolado.” (Lopes & Saraiva, 1979: 715).

Certamente, a intenção de mostrar a realidade de um povo melhor conversa com as correntes de orientação Humanista mas, tendo em vista o que Arnaut chama de *objetivo primacial do Novo Humanismo*, comparemos o comentário de António José Saraiva e Óscar Lopes sobre o Romantismo com o que diz Lukács sobre a base do Realismo Socialista, inspiração inequívoca dos neorrealistas militantes:

A conquista do poder estatal, a ditadura do proletariado, a transformação planificada da economia, a abolição das contradições econômicas próprias do capitalismo etc., tudo isso leva, também no terreno do romance, a uma série de modificações radicais no plano do conteúdo e da forma. [...] Todos estes momentos do desenvolvimento geram no realismo socialista um tipo de romance radicalmente novo. [...] É precisamente esta luta que desenvolve os novos elementos épicos; ela desperta em grandes massas energias até então reprimidas e deformadas, faz brotar destas massas os homens de vanguarda do socialismo, dirigindo-os para ações que manifestam neles capacidades que eles mesmos não conheciam e os transformam em líderes de massas em movimento. (Lukács, 2011: 237-239)

Esta análise, escrita por Lukács em 1937, descreve certos temas muito caros à literatura neorrealista: a crença em um ideal de progresso; a retomada das personagens típicas e historicamente situadas; e a revalorização de uma literatura didaticamente motivada. Guardadas as diferenças entre a literatura referida por Lukács e a estética neorrealista portuguesa, facto é que ambas operam sob uma lógica semelhante dentro dos ideais marxistas, sendo possível verificar o parentesco ético e estético entre ambos os movimentos.

Uma literatura, segundo Lukács, que opere ideologicamente no materialismo histórico, pressupõe estar de acordo com certa ideia de progresso que é configurada a partir de uma dinâmica específica cujos atores são, necessariamente, os membros das classes trabalhadoras e que tem como objetivo maior a sociedade sem classes. Se, no Realismo do século XIX, o romance era a epopeia burguesa de carácter marcadamente humanista, a prosa realista socialista seria uma espécie de epopeia do proletariado em busca de um novo humanismo, que instituiria seus próprios heróis e sua própria mitologia (cf. Lukács, 2011). Porém, para esse objetivo ser concretizado é preciso haver um alto grau de esperança no Homem como sujeito transformador; e/ou uma nítida demonstração dos fatores históricos que levariam à sua corrupção moral.

Sobre este ponto, apresentamos um exemplo de alguma inadequação de José Cardoso Pires a esta cartilha, que está logo à vista no conto que dá nome ao seu primeiro livro, *Os Caminheiros*. A exploração de “uma vítima do sistema por outra vítima do sistema” (Petrov, 2000: 73) é um claro alerta à complexidade das estruturas sociais, o que dificulta a construção de antagonismos autoevidentes como patrão e empregado¹⁰. É claro que o contra-argumento é relativamente fácil: enquanto houver uma sociedade capitalista,

¹⁰ Neste conto, dois homens negociam a venda de um terceiro, cego. O comprador deverá cuidar do homem cego em troca de ficar com as esmolas que ele venha a receber.

haverá estratificação e exploração, mesmo dentro das classes exploradas. Contudo, essa complexificação configura um problema para a veiculação da mensagem quando não propõe soluções para transformar as personagens ou a sociedade; ou quando não explora as condicionantes sociais e, especialmente, económicas que fazem surgir certas realidades concretas (cf. Reis, 1983: 39-41). Assim, este problema está previsto e respondido do ponto de vista filosófico, mas apresentá-lo na literatura de forma tão pouco *educativa* não seria propriamente útil.

1.2.2. Esta questão leva ao segundo problema levantado: a função e o que significaria, em literatura, ser útil. Neste caso, é patente que a utilidade está associada à função social da arte, valendo-se da literatura como veículo de difusão de uma mensagem com a intenção de mudar a realidade do mundo. Embora o tema da transformação social apareça em diversos textos doutrinários do Neorrealismo, citamos um exemplo que, apesar de termos ciência da posição mais moderada do autor, sintetiza muito claramente certa metodologia do fazer artístico neorrealista e que reforça, em termos muito similares, a anteriormente exposta tese de Lukács:

O neo-realismo não procura dar só a realidade, mas também transformá-la. Por isso faz realçar o heroísmo da luta daqueles que são os meios da sua transformação. Este heroísmo não é o heroísmo individual do homem isolado, mas o heroísmo dum grupo de que os seus maiores valores são apenas a afirmação mais clara [...]. (Dionísio *apud* Reis, 1983: 41).

Claro está que, para transformar a realidade, é fundamental destacar os traços heroicos da luta pelo bem social, cujo protagonismo parte de uma “valorização da representação de tipo dinâmico, adequada, como tal, a sugerir a transformação do homem concreto projectado para um futuro que beneficie dessa transformação” (Reis, 1983: 40-41); e, dentro do materialismo histórico, entendemos por homem concreto os indivíduos que são produto de uma realidade social, política e económica específica:

São os homens que produzem suas representações, suas ideias etc., mas os homens reais, atuantes, tais como são condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e das relações que a elas correspondem, inclusive as mais amplas formas que estas podem tomar. (Marx & Engels, 2002: 19)

Os perfis, portanto, de sujeitos que emergem de forma sistemática como produto de um mesmo contexto deveriam ser, nesta interpretação da teoria marxista, figuras da

realidade e não necessariamente figuras exemplares, numa aceção moralista do termo. Por este prisma, exemplares serão a luta e o processo de valorização das componentes desta realidade concreta, advindo daí a importância das personagens que encarnem perfis coletivos reconhecíveis. Assim, obras que venham a explorar questões mais complexas das relações humanas ou que deem destaque *excessivo* para aspetos psicológicos das personagens, por exemplo, já configurariam um distanciamento das formulações ideológicas iniciais do Neorrealismo ou, ainda, correriam o risco de enveredarem por uma via *presencista*.

Neste âmbito, a obra de José Cardoso Pires novamente estabelecerá um conflito com o Neorrealismo *ortodoxo*. Dirá Nelly Novaes Coelho sobre “o jovem Cardoso Pires”: “um fabulador que, trabalhando com a mesma matéria-prima dos primeiros neo-realistas (Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes...) filtra-a através de outra óptica: não mais abrangendo a sociedade em seu conjunto, mas através de fragmentos.” (2007: 243). Essa atenção ao detalhe e ao subjetivo cria um movimento de afastamento do autor em relação aos procedimentos narrativos neorrealistas, sobretudo pela individualização da personagem.

A individualização será um problema por criar oposição à ideia de personagem típica, útil para “manifestar situações e conflitos de ampla representatividade social”, atendendo, fundamentalmente, aos fins ideológicos que com ela se pretendem demonstrar (cf. Reis, 1983: 152). Esta categoria é particularmente cara à estética marxista, como previamente mencionado, e, para explicá-la, retomamos Lukács:

O típico é uma categoria central da obra de arte porque é por seu intermédio que a obra se torna o reflexo concreto, expresso e sensivelmente sintetizado, das etapas singulares que o gênero humano atinge no grande caminho que percorre para se conhecer e encontrar-se a si mesmo. (Lukács, 2011: 33-34).

O autor, que reforça esta ideia no texto originalmente escrito em 1937, no entanto, já descrevia a relevância da personagem-tipo desde 1934, na sua busca por uma leitura marxista de Balzac, como apresentado neste exemplo em que reunimos os dois autores anteriormente citados: “*O tipo, diz Lukács, é uma síntese original que reúne organicamente o universal e o particular; a personagem faz-se tipo porque nele convergem e reencontram-se todos os elementos determinantes, humana e socialmente essenciais, de um período histórico.*” (Reis, 2018: 105-106), sendo, portanto, a categoria de personagem ideal para manifestar a filosofia do materialismo histórico.

Deste modo, o caráter pitoresco da personagem e – principalmente – a subjetividade que implica numa gama de possibilidades interpretativas para a mesma obra (marcas da literatura cardoseana que ficarão particularmente evidentes n’*O Delfim*) estariam em desacordo com um projeto estético que se baseava em uma tentativa de coletivização, de objetividade e de clareza, ainda que estes antagonismos se revelassem, futuramente, infundados:

Ora o que nos interessa considerar é que, de facto, no horizonte estético do Neo-Realismo cabia perfeitamente a dimensão de subjectividade que o discurso literário normalmente implica. Para que essa dimensão se afirmasse e consolidasse foi necessário, no entanto, o amadurecimento estético e ideológico que só o correr dos anos trouxe. (Reis, 1983: 76)

1.2.3. Sobre a contradição, por sua vez, temos um ponto particularmente complexo. A valorização do conteúdo contra uma postura formalista era uma das bandeiras da maioria dos teóricos do Neorrealismo, seja para maior destaque à mensagem, seja para maior facilidade na leitura, logo, maior abrangência de público. A opinião mais partilhada era a de que “a nitidez dos sentidos propostos se sobrepuja à procura da novidade estética” (Reis, 1983: 638), pois esta busca significaria pensar em uma arte que só serve a ela mesma e não a uma causa, desembocando em uma *Ars gratia Ars* oposta à intenção da literatura dos *clercs*:

Todos os assuntos devem servir em proveito do homem, se não querem ser uma vã e ociosa ocupação; a riqueza existe para que toda humanidade goze; a ciência para guia do homem; a arte deve servir também para algum proveito essencial e não deve ser apenas um prazer estéril. (Redol *apud* Torres, 2002: 191).

Nitidamente inspirado pelo Realismo Socialista – mormente por Górkí, como referência literária, e Plekhanov, como fundamentação estético-ideológica –, Alves Redol parte, no entanto, de uma interpretação sobre o que a literatura revolucionária deveria ser (cf. Torres, 2002), mas que nunca foi efetivamente delineada por Marx ou Engels, como explica Terry Eagleton:

The doctrine of socialist realism naturally claimed descent from Marx and Engels; but its true forbears were more properly the nineteenth-century Russian ‘revolutionary democratic’ critics, Belinsky, Chernyshevsky and Dobrolyubov. These men saw literature as social criticism and analysis, and the artist as a social enlightener; literature should disdain elaborate aesthetic techniques and become an instrument of social development. Art reflects social reality, and must portray its typical features. The influence of these critics can be felt in the work of Georgy Plekhanov (‘The Marxist Belinsky’, as Trotsky called him). (Eagleton, 2002: 41)

É sabido que não há um consenso em relação ao que deveria ser uma estética marxista. Debates entre teóricos do Neorrealismo, e mesmo do Realismo Socialista, como os já citados Lukács e Plekhanov, variam entre posições favoráveis a uma maior ou menor preocupação com o aspeto formal da obra de arte. No entanto, o que se vai verificar é que a negação da dimensão formal em prol do conteúdo provocará o efeito inverso, que é a busca pelo fim das limitações, com a progressiva reelaboração e consecutiva superação deste tipo de realismo. Se esta atitude era problematizada por oposição às correntes modernistas e, sabidamente, dos filhos da *Presença*, era previsível que houvesse uma contrarresposta ao *conteudismo*, ainda que surja, em alguns casos, como uma posição conciliadora no Neorrealismo tardio.

Este fenómeno é descrito com mais atenção em uma fase de maior maturidade da crítica marxista, embora tenha sido antecipado por outros autores, como Trótski em sua obra *Literatura e Revolução* de 1924, que preconiza uma postura mais equilibrada entre a forma e o conteúdo. Isto viria a caracterizar, nos termos de Reis, um dos rumos programáticos do Neorrealismo que apontaria para a revalorização das relações entre forma e conteúdo, por meio do seu enquadramento na dinâmica de progresso que deve orientar toda a produção artística (cf. 1983: 64). Além disso, Trótski vê a expressão artística como uma necessidade humana que precede a própria configuração da realidade material.

É indiscutível que a necessidade da arte não é criada pelas condições econômicas. Mas tampouco a necessidade de alimentação é criada pela economia. A necessidade de alimentação e calor, pelo contrário, é que cria a economia. Nem sempre se podem seguir somente os princípios marxistas para julgar, rejeitar ou aceitar uma obra de arte. Esta deve ser julgada, em primeiro lugar, segundo suas próprias leis, isto é, segundo as leis da arte. [...]

O materialismo não nega a importância do elemento formal, seja na lógica, na jurisprudência ou na arte. Assim como um sistema jurídico pode e deve julgar segundo sua lógica e coerência internas, a arte pode e deve julgar do ponto de vista de suas realizações formais, pois fora delas não pode haver arte. (Trótski, 2007: 134-135)

Ademais, sobre as temáticas caras à literatura de revolução – aqui exemplificadas em relação ao campo poético, que era o principal objeto de análise do autor – advogará Trótski pela liberdade, condenando qualquer limitação que se queira estabelecer:

O lirismo pessoal tem incontestavelmente o direito de existir na nova arte, por menor que seja sua esfera de ação. Ainda mais, o novo homem não se poderá

formar sem um novo lirismo. Para criá-lo, no entanto, o próprio poeta deve sentir o mundo de um modo novo. [...] Ninguém imporá nem se atreverá a impor aos poetas uma temática. Escrevam então tudo o que lhes vier à cabeça! (Trótski, 2007: 130)

Ainda que a ideia trotskista tenha sido incorporada a algumas elaborações teóricas neorrealistas, sua essência não foi necessariamente mantida, sendo inclusive deturpada em alguns casos, como nas teses de António Vale. Suas *Cinco Notas sobre Forma e Conteúdo* de 1954 são, em certos pontos, uma reescrita de Trótski – como a afirmação de que seria preciso apoiar-se nos movimentos artísticos do passado para criar uma nova forma (cf. Trótski, 2007: 134) e de que seria preciso romper com a linguagem anterior. Porém, o pseudónimo de Álvaro Cunhal discorda de Trótski em pontos fulcrais, como o primado do conteúdo. Deste modo, o *pseudo-progressismo* de autores como Cunhal seria uma interpretação da formulação sobre uma literatura marxista reduzida a um eixo pragmático muito específico – que é o contexto de oposição a outro grupo teórico, neste caso fundamentalmente os autores associados ao Modernismo português.

1.3. Na teoria literária, a consolidação deste pensamento que se opõe a um dogmatismo da arte marxista virá posteriormente, sobretudo com os teóricos da Escola de Frankfurt. A renovação da estética marxista é largamente explorada, por exemplo, ao longo de toda a *Teoria Estética* de Theodor Adorno e com particular atenção em um dos últimos ensaios de Herbert Marcuse, nomeadamente *Die Permanenz der Kunst*, publicado em 1977 e traduzido para o português como *A Dimensão Estética*. O título do texto, diversas vezes modificado pelo autor, teria as versões *Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik* e *Die Permanenz der Kunst: eine marxistische Kritik der marxistischen Ästhetik* (Kellner, 2007: 70), livremente traduzidas como “Contra uma determinada estética marxista” e “A Permanência da Arte: uma crítica marxista da estética marxista”, respetivamente. O próprio título da obra marcuseana já vem apontar para a problemática de uma conceção estética que teria Marx e Engels como referências ideológicas, mas que não necessariamente estariam de acordo com o que o autor considera uma verdadeira filosofia marxista.

Este ensaio pretende contribuir para a estética marxista, mediante a impugnação da sua ortodoxia predominante. Por “ortodoxia” compreendo a interpretação da qualidade e verdade de uma obra de arte em termos da totalidade das relações de produção existentes. Concretamente, esta interpretação considera que a obra de

arte representa os interesses e a visão do mundo de determinadas classes sociais de um modo mais ou menos preciso.

A minha crítica desta ortodoxia baseia-se na teoria marxista, na medida em que esta também encara a arte no contexto das relações sociais prevaletentes e atribui à arte uma função política e um potencial político. Mas, ao contrário dos estetas marxistas ortodoxos, vejo o potencial político da arte na própria arte, na forma estética em si. (Marcuse, 1986: 11)

A ideia de Marcuse estabelece-se num momento em que a manifestação de uma estética como o Realismo Socialista – e mesmo o Neorrealismo – já estava superada, mesmo nas extintas União Soviética ou República Democrática Alemã. Não obstante, trata de uma questão muito pertinente que se impunha como um problema constante para a arte militante que o antecedeu: poderá a arte despertar nos cidadãos um espírito revolucionário se a sua forma é severamente tolhida e institucionalmente instruída de modo a obedecer a certas teses que a impedem de ser, ela mesma, revolucionária no seu modo de criação?¹¹

A resposta de Marcuse é clara: “a literatura não é revolucionária por ser escrita para a classe trabalhadora ou para «a revolução».” E “A literatura pode ser revolucionária num determinado sentido, só em referência a si própria, como conteúdo tornado forma. [...] Neste sentido, pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e Rimbaud que nas peças didáticas de Brecht.” (Marcuse, 1986: 14). Esta posição é o que fundamenta o problema da contradição da arte que serve a um fim político: por *facilitar* a estética com o objetivo de valorizar a mensagem, desvaloriza a mensagem, pois não assegura vigor estético dentro de uma linguagem que é estética¹².

Evidentemente não negamos a qualidade de inúmeras obras produzidas dentro desse contexto ideológico, mas é certo que muito vulto fazem os nomes que conseguiram imprimir uma marca de originalidade estética na sua produção literária, mesmo que estivessem ligados ao Neorrealismo de algum modo, como Carlos de Oliveira ou Vergílio Ferreira. Cremos que isto se dá porque a arte que não tenha como uma finalidade explorar

¹¹ A pertinência desta questão é muito bem ilustrada pela ideia associada ao Futurismo russo de que sem forma revolucionária não haveria arte revolucionária. Inspirada na máxima leninista de que “sem teoria revolucionária não há movimento revolucionário” (Lenine, 1977: 17), a aplicação desta tese no contexto das artes é representativa quanto ao embate entre uma arte conservadora que por muitos era vista como caminho para a difusão da mensagem ideológica, enquanto, para outros, o vanguardismo era uma exigência não apenas estética, mas da própria revolução (cf. Jangfeldt, 1976: 92-93). Naturalmente, problematizações quanto a este pensamento serão colocados, inclusive, por Trótski no já referido *Literatura e Revolução*.

¹² Para a problematização desta questão em outros campos do saber além da Estética refere-se o trabalho de Douglas Kellner *Herbert Marcuse and the crisis of Marxism* (1984).

as suas potencialidades plásticas fica circunscrita a um contexto em que se partilhem as referências e os propósitos imputados a um trabalho de arte. Isto quer dizer: ao utilizar a literatura para transmitir uma mensagem ideológica, tal literatura só terá potência se tiver valor tal mensagem; igualmente, o impacto da mensagem depende da potência desta literatura como objeto de arte, como sintetiza José Cardoso Pires: “Qualquer arte é datada, sabe-se. Mas só fica reduzida ao documento ou à informação histórica aquela que não se constrói «por dentro», no todo mais íntimo dos seus valores plásticos.” (2003: 94).

Por isso, a literatura – e todas as outras formas de arte – necessita impor-se como uma questão fundamentalmente estética, em que também sejam problematizadas e exploradas as questões unicamente relativas à arte: as formais. Apenas pela honesta preocupação com a forma da mensagem é possível mantê-la viva, pois apenas através da forma é assegurada a *permanência* da obra de arte dada a sua inegável presença e o seu carácter autónomo.

Mas a arte não é social apenas mediante o modo da sua produção, em que se concentra a dialéctica das forças produtivas e das relações de produção, nem pela origem social do seu conteúdo temático. Torna-se antes social através da posição antagonista que adopta perante a sociedade e só ocupa tal posição enquanto arte autónoma. Ao cristalizar-se como coisa específica em si, em vez de se contrapor às normas sociais existentes e se qualificar como “socialmente útil”, critica a sociedade pela sua simples existência, o que é reprovado pelos puritanos de todas as confissões. [...] O seu contributo para a sociedade não é a comunicação com ela, mas algo de muito mediatizado, uma resistência, em que a evolução social se reproduz em virtude do desenvolvimento intra-estético. (Adorno, 2016: 340-341)

Se bem compreendemos Adorno, o autor parece-nos indicar que a arte em si já é uma denúncia da realidade, não porque a isso se propõe, mas porque a sua existência confirma o haver algo que ela não é – a realidade; e que a melhor expressão de um *Zeitgeist* estaria na busca por uma forma original que, por determinação do materialismo histórico, será a correspondente àquele contexto, logo, a sua manifestação possível ou a “historiografia inconsciente de si mesma da sua época” (Adorno, 2016: 277), estabelecendo, assim, uma cisão declarada contra outros teóricos da estética marxista, referidos como *puritanos* ou *conservadores*, dentre os quais o próprio Lukács, que seria culturalmente conservador e equivocado na sua análise do conceito de forma (cf. Adorno, 2016: 217).

Ideias de teor similar – embora não tão radicais – estariam, por sua vez, em textos doutrinários que virão a sistematizar a transição do Neorrealismo português para uma arte

outra, já descrevendo a necessidade de renovação paradigmática que se veio a instaurar em um momento de maior maturidade, como diz Urbano Tavares Rodrigues:

Acredito no alcance estético da revolta natural, mas estou em crer que a revolta dirigida só será artisticamente válida quando com aquela coincide, por isso mesmo que o escritor está efectivamente comprometido para além da sua tomada de posição filosófica ou política. [...] Ora o mesmo poder alienatório que sobre a arte exercem os metafísicos, querendo-a ao serviço de uma crença, podem exercê-lo os dogmáticos, fixando-lhes rígidos limites, se para si – e só para si –, como aqueles, reservarem o “conhecimento”. É por isso que a nova cultura se deve entender, no campo socialista, como respeito pela investigação estética e pelo valor de conhecimento do romance. Tal significa para o realismo uma abertura: a corajosa assunção de todas as dificuldades e de todas as liberdades; não a sua dissolução, mas a sua actualização; não o seu recuo, mas o seu avanço. Sim, as técnicas são extractáveis mesmo na arte; mais do que isso: não surgem novas técnicas, como não surgem novas palavras, sem que haja realidades novas a exigilas. (Rodrigues, 1978: 52-53)

Em arte, portanto, seria preciso que a estrutura fosse coerente com as exigências impostas pelo presente para que suportasse o peso da mensagem do seu tempo. Por isso, a literatura neorrealista, ainda que se estabelecesse como uma “contracultura necessária à defesa e ao combate contra um Regime de inspiração fascista” (Lourenço, 2017b: 431), está suscetível a muitos questionamentos quanto ao seu procedimento artístico, levando a uma natural reformulação até que as suas características fundamentais se desvançam e outras venham a ganhar força a ponto de se estabelecerem como diretrizes para um movimento literário distinto.

2. «*Mão Arguta, Mão Controlada*»: a premissa ética e o processo estético

2.1. A postura de José Cardoso Pires dentro deste movimento em mutação parece ser um caso bastante exemplar das sucessivas transformações que sofre a narrativa literária portuguesa neste contexto. Petar Petrov, ao analisar tais movimentos, subdivide a obra ficcional cardoseana em quatro tendências realistas que merecem atenção. Embora não concordemos integralmente com a rigidez da categorização, apresentamo-la por seu valor expletivo ao destacar aspetos variados da produção cardoseana. Seriam elas assim sintetizadas: *realismo crítico ou dialéctico*; *realismo subjectivo e experimental*; *realismo fantástico*; e *realismo pós-modernista* (Petrov, 2000: 72-84). Tais tendências, apesar de algumas exceções, estão ordenadas cronologicamente e englobam: *Os Caminheiros e*

Outros Contos (1949), *Histórias de Amor* (1952) e *O Hóspede de Job* (1963, porém escrito entre 1953 e 1954) no primeiro grupo; *O Anjo Ancorado* (1958) e *O Delfim* (1968) no segundo; *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), *O Burro em Pé* (1979) e *A República dos Corvos* (1988) no terceiro; e finalmente *Balada da Praia dos Cães* (1982) e *Alexandra Alpha* (1987) no último.

Para definir a – quase – totalidade da ficção cardoseana, Petrov utiliza-se de duas citações: uma de Maria Lúcia Lepecki, que descreve a literatura cardoseana da seguinte forma: “Marxista e revolucionária, é esta uma escrita desmistificadora e confiante” (Lepecki, 1977: 178); enquanto Eduardo Prado Coelho parafraseia-a como “Marxista e revolucionária, é esta uma escrita mitificadora e céptica” (Coelho, 1998: 19), conflito que diz ser complementar porque a produção do autor seria “[...] inequivocamente comprometida e, ao mesmo tempo, ambígua pela oscilação entre a confiança e ceticismo.” (Petrov, 2000: 71). A obra cardoseana teria, portanto, como ponto comum o compromisso social, fazendo-se necessário “reconhecer que a ficção de Cardoso Pires é indissociável de uma atitude de solidariedade ética para com os humilhados e ofendidos [...]” (Reis, 1983: 249), facto que parece perfeitamente aceite, sem gerar maiores atritos entre a crítica.

A discordância citada por Petrov, no entanto, parece querer indicar que as ideias de confiança e ceticismo seriam antagónicas e que obras distintas apresentariam diferentes níveis de crença no futuro que tenderiam mais para um extremo ou para outro, por isso as afirmações seriam complementares no conjunto da produção cardoseana. Neste sentido, seria natural que as obras de uma primeira fase tivessem uma orientação mais otimista, enquanto a sua escrita de uma fase mais madura seria caracterizada por uma maior descrença. Não seria uma conclusão totalmente falsa. Pensamos, porém, que os conceitos de confiança e ceticismo são convergentes na escrita de Cardoso Pires dentro de uma mesma obra, um como princípio e outro como postura, de modo que o experimentalismo resida no *Realismo crítico* e que a crítica resida no *Realismo experimental*¹³.

Sobre a confiança, diz Maria Lúcia Lepecki que decorre de uma escrita “ascensional e solar” que “mostra os caminhos da libertação e da liberdade, deseja e espera a homogeneização do homem consigo mesmo” e que “nela se diz que, no explorado, o homem se conhecerá e fará – construindo, a partir da fome, a energia capaz

¹³ Não tratamos das outras duas tendências estabelecidas por Petrov por delimitarmos nossa análise às obras produzidas entre 1953 e 1968.

de remover montanhas” (Lepecki, 1977: 178). A citação, que nitidamente dialoga com a trama de *O Hóspede de Job* parece-nos, porém, tentar alargar sobre a restante ficção cardoseana de forma homogênea uma leitura muito coerente com esta obra, mas não facilmente atribuível a outros textos como *O Anjo Acorado*, por exemplo, que embora igualmente crítico, vem denunciar exatamente a estagnação e a imobilidade.

Ainda assim, a visão otimista da autora, questionada por Eduardo Prado Coelho, talvez seja hiperbólica, mas não pode ser rejeitada a partir do momento em que se trataria de uma literatura de caráter marxista. Isto quer dizer: é preciso haver alguma crença no homem e alguma ambição de futuro, caso contrário, não se poderia falar de uma ética teleológica. Esta confiança, no entanto, é a fundamentação que motiva a escrita, mas que não necessariamente se manifesta de modo explícito nas falas e atitudes das personagens, nas sugestões do narrador ou nos desfechos que apontariam os caminhos para a revolução.

Como Petrov destaca ao tratar d’*O Anjo Acorado*, em que prevaleceria uma “ausência de visão de futuro” e que constituiria “Um quadro um tanto *desolador* e *fatalista* que não se coaduna, de modo nenhum, com a esperança quase sempre enfatizada na literatura neo-realista” (Petrov, 2000: 77), esta seria a postura mais comumente adotada pelo autor para fazer uma denúncia, mas que também se configura como exemplo de uma ética regida por expectativas – ainda que frustradas. A alegoria¹⁴ de um problema social é uma marca de consternação moral, ainda que não tenha a presunção de apresentar as soluções para a questão. Sobre isto diz o próprio autor:

Este desfasamento salutar entre o narrador de uma sociedade e os valores morais que ela pratica não significa necessariamente uma incompatibilidade. Irá a esse extremo, não digo que não; poderá mesmo transformar-se em protesto integral; em oposição, em ruptura ou em manifesto – mas para isso é preciso que a razão do Estado se desumanize ao ponto de perder a fé na Palavra para se afirmar como aparelho. Até lá o que dissincroniza as duas análises – a do escritor e a do político – é e será sempre o coeficiente crítico e *intuitivo* que orienta uma e o realismo utilitarista que submete a outra. (Pires, 2003, p. 21).

Toda a obra cardoseana (pelo menos até à data) teria, portanto, como ponto comum o compromisso ético, diferindo, pela sua postura, das obras daquele contexto que se orientam pelo mesmo princípio: “Em Cardoso Pires escritor, há um código ético, o marxista, que condiciona, delimita e conforma o modo de manifestação estética.”

¹⁴ Destacamos a escolha do termo para enfatizar a questão levantada: *o realismo alegórico* empregado para abordar questões sociais inevitavelmente remete ao campo da fábula, indissociável do ensinamento a ela associado.

(Lepecki, 1977: 148). A sua postura, no entanto, consideramo-la cética, ou simplesmente mais racionalizante, ao preferir não empregar certo tom de manifesto comum à boa parte da literatura neorrealista. Nas palavras de Óscar Lopes e António José Saraiva, “[José Cardoso Pires] reagiu contra certa sentimentalidade ainda inerente ao nosso neo-realismo tradicional, com uma lúcida impassividade inspirada por Hemingway e, depois, por Roger Vailland [...]”. (Lopes & Saraiva, 1979: 1126). Tal ceticismo, no entanto, seria uma demonstração da falta de fé nas estruturas sociais, mas de grandiosa *fé na Palavra*, pois a transformação da literatura em mero veículo político – ou sua *afirmação como aparelho* – significa não poder crer na potência da Literatura em si e precisar submetê-la a um *realismo utilitarista*.

Neste sentido, José Cardoso Pires consubstanciará, na literatura portuguesa, a tese defendida por Marcuse, que em sua “atenta e abandonada superação do Real” (Pires, 2003: 21), reconhece a autonomia da obra de arte (literária) pela *fé* naquilo que é seu meio e matéria, a *Palavra*, tendo como resultado a real crítica estetizada à realidade, pois “a sublimação estética dirige-se à componente afirmativa, reconciliadora da arte, embora seja ao mesmo tempo um veículo da função crítica, negadora, da arte.” (Marcuse, 1986: 20). Esta postura, por sua vez, é manifesta principalmente por uma atitude discursiva – seja pela estrutura narrativa escolhida, seja pela linguagem – que pretende deliberadamente romper com certos convencionalismos de um programa estético anteriormente estabelecido, pois apenas através da busca por uma forma nova de exprimir determinados conteúdos seria possível ter um efeito crítico real:

A função crítica da arte, a sua contribuição para a luta de libertação, reside na forma estética. Uma obra de arte é autêntica ou verdadeira não pelo seu conteúdo (i. e., a representação *correcta* das condições sociais), não pela *pureza* da sua forma, mas pelo conteúdo tornado forma. (Marcuse, 1986: 21)

Nesta declaração de Marcuse, portanto, ocorre a síntese da dialética aparentemente antagónica da arte, cujas possibilidades eram: (i) uma arte que estaria acima da realidade do mundo e, por isso, lida pelos seus críticos como estéril; ou (ii) uma arte que servisse às questões sociais e ignorasse atitudes ditas alienantes, como a busca por originalidade, e, por isso, lida pelos seus críticos como pobre e sem qualidade. O filósofo concilia-as ao impor a revolução estética como pressuposto coerente para uma arte que se quer revolucionária, de modo que a renovação das leis internas seja essencial para o tratamento artístico relevante de um determinado conteúdo.

2.2. A preocupação de Cardoso Pires, por vez, em buscar uma *nova sintaxe* é uma confissão de busca por uma reinvenção de estilo e que será amplamente sentida e comentada, via de regra, em comparação ao Neorrealismo *radical*. Essa confissão é feita explicitamente pelo próprio autor em textos vários, mas recorremos a um de especial importância – o seu *Discurso entre irmãos*, de 1964. Ao agradecer o prémio pelo mais neorrealista dos seus romances, afirma que as formas convencionais da arte se transformam (e devem transformar-se), sobretudo, devido à contínua alteração da velocidade do Homem; à eliminação do analfabetismo; à evolução do poder se síntese e de associação do leitor; à Idade do cinema, da televisão e de outras tecnologias; ao que conclui que a leitura é já outra e a escrita também. (cf. Pires, 2003: 23).

São inúmeras as estratégias de reelaboração formal empregadas pelo autor, das quais destacamos aquelas que consideramos emblemáticas como um manifesto de mudança no seu paradigma de valores ou na forma de compreendê-los e, conseqüentemente, de abordá-los pela via literária. São elas a escrita lacunar, a ambígua e a irónica, cujo emprego parece atestar a coerência entre a teoria e a prática da literatura de José Cardoso Pires tanto naquilo que efetivamente diz (pela ambiguidade e pela ironia) quanto naquilo que fica por dizer (nas lacunas).

2.2.1. Uma característica da escrita cardoseana constantemente referida pelos críticos é a “revogação de procedimentos técnicos que a narrativa realista instituíra”, através de um registo lacunar e sem a exigência de um fecho para as histórias (cf. Serpa, 2017: 38). Para além de uma constatação simples de tentativa de reelaboração de estilo, defendemos que esta característica revela um princípio ético crucial na escrita cardoseana, que é a valorização do leitor. Este facto se faz verificar pelo processo de intensificação que sofre ao longo do seu percurso literário, também constatável nas afirmações de cariz ideológico feitas pelo autor em textos não-literários.

Exemplificamos com um caso paradigmático: o artigo *Conversando com o homem a propósito dos outros*, de 1959, alterado e republicado sob o título *Conversações com o homem a propósito dos outros* em 1977 no célebre *E agora, José?*. Se o texto inicial tinha o carácter de relato com comentários sobre as conversas entre Cardoso Pires e Elio Vittorini no verão de 1958, posteriormente assume um viés ensaístico. É uma reescritura que, além de incorporar os elementos derivados de um segundo encontro com Vittorini, repensa aspetos daquilo que havia sido anteriormente dito e analisa fragmentos do *Diario in Pubblico*, que o autor italiano lhe oferecera naquela ocasião. Nesta obra diz:

Io penso che sia molta umiltà essere scrittore. Lo vedo come fu in mio padre, ch'era maniscalco e scriveva tragedie, e non considerava il suo scrivere tragedie di più del suo ferrare cavalli. [...] Era molto umile nel suo scrivere; diceva di prenderlo da tutti; e cercava, per amore del suo scrivere, di essere umile in ogni cosa: prendere da tutti in ogni cosa. (Vittorini, 2016: 163)

Cardoso Pires, por sua vez, interpreta tal princípio de humildade na escrita da seguinte forma: “Humildade aqui quer dizer, para mim: consciência de um complexo ofício individual que não é mecânico, não dispõe de preceitos fixados, e que, por amor da sua própria função, leva à exigência de descobrir o significativo no mais apagado acontecimento.” (Pires, 1959: 252) e conclui o artigo com uma fala atribuída a Vittorini¹⁵:

Cada homem espera hoje em dia que uma palavra, uma só palavra talvez, possa transformar a substância das coisas. [...] O escritor, mais do que ninguém, deve empenhar-se em valorizar as palavras, dar-lhes crédito e vida. É isso o nosso ofício, a nossa tarefa. (Pires, 1959: 253).

Ambos os trechos refletem a noção já defendida de que a valorização da palavra é inalienável trabalho do escritor, que não parte – nem deve partir – de *preceitos fixados*. Isto, por si, já demonstra a superação de questões basilares do Neorrealismo. No entanto, o confronto com a versão atualizada do texto (revisto e alterado nos anos de 62, 73 e 76)¹⁶ revela ainda maior aprofundamento em relação à tarefa do escritor e à interpretação do conceito de humildade que deve ser adotada por ele.

Sobre o primeiro exemplo, a citação sobre a “nossa tarefa” atribuída a Vittorini na versão original é totalmente suprimida do ensaio. Apesar de reiteradamente explorar questões como o caráter social da arte e o necessário compromisso com o coletivo que deve ser assumido pelo autor, já não mais fala de um poder transformador, mas de uma “transmissão espontânea e individualizada da experiência colectiva” (2003: 49). Neste sentido completa:

[Vittorini] Dizia que a arte sempre se mostrou menos contingente do que todas as ideologias e mais forte do que todas as alienações que lhe são contemporâneas, e que isso aconteceu na medida em que o engajamento natural do artista, o seu impulso de justiça, superava as circunstâncias do engajamento que se lhe pedia ou

¹⁵ Para um estudo aprofundado das relações entre as produções de José Cardoso Pires e de Elio Vittorini, referimos o trabalho de Clelia Bettini - *Apocrife contee: Cardoso Pires, Faulkner, Vittorini e il neorealismo portoghese* (2012). Semelhanças entre os autores são também brevemente mencionadas no ensaio de Óscar Lopes - *Time and Voice in the work of José Cardoso Pires* (1986).

¹⁶ Referimo-nos apenas às datações explícitas no próprio texto.

que lhe era imposto «Foi sempre assim que a arte se tornou revolucionária», resumia. (Pires, 2003: 49).

Sobre a ideia de humildade no ofício, por sua vez, Cardoso Pires altera por completo sua primeira interpretação, de modo que o engajamento do artista seja visto como uma atitude colaborativa. Se antes, a humildade estava na “consciência de um complexo ofício individual” e na “exigência de descobrir o significativo no mais apagado acontecimento”, no texto revisto, humildade querera dizer: “«disponibilidade», parece-me; disponibilidade para o diálogo – a consciência, afinal, do que há de complexo e subjectivo numa comunicação que não se fabrica por preceitos fixados; que é individual e se destina *aos outros* e que, logo, irá ser recriada por alguém – o leitor.” (2003: 45).

O leitor, portanto, deixa de ser um destinatário abstrato e passa a ser um coautor, igualmente responsável pela obra, que, por sua vez, é resultado de um diálogo entre estas duas partes. Esta comparticipação na criação da obra seria uma resposta a uma atitude que Vittorini e Cardoso Pires afirmam condenar: a postura autoritária da literatura. Pires parafraseia o autor italiano do seguinte modo para explicar tal conceito:

«O que eu condeno é a estrutura autoritária da literatura. O autoritarismo, por exemplo, dos naturalistas quando descreviam a realidade ou a posição omnisciente que eles assumiam quando contavam. Transformavam o prazer estético numa espécie de prazer místico, e isso felizmente já não pega. O leitor já não recebe um texto como se fosse uma bíblia ou então sente-se marginalizado. Sente-se *consumido* pelo autor. Em vez disso prefere recebê-lo como um projecto. Exacto, um projecto onde ele, no papel de leitor, é convocado a criar a *sua* ideia unitária do que leu. Correcto?» (Pires, 2003: 45).

Se, no caso naturalista, é possível dizer que o leitor é sufocado pela impossibilidade de questionar a realidade que se apresentava (cf. Vittorini, 2016: 410), não muito diferente será o problema neorrealista. A sua aproximação com o Realismo e o Naturalismo dá-se exatamente nos procedimentos narrativos e representativos; isto quer dizer: a narrativa neorrealista norteava-se pelos objetivos de comunicabilidade e acessibilidade, recorrendo a sistemas de representação já conhecidos do grande público, utilizando o sistema de representação e de narração do Realismo e do Naturalismo como bases estéticas, deles divergindo apenas pelo viés ideológico (cf. Martelo, 1998: 24).

A concordância de Cardoso Pires com a ideia de Vittorini da necessidade de uma escrita não-autoritária é evidente na sua própria literatura, porém destacamos um trecho de sua *Memória Descritiva* – especificamente sobre sua técnica de narração – para

reforçar como esta atitude colaborativa é deliberadamente consubstanciada pelo autor através da escrita lacunar:

Por mim, no que toca ao modo de narrar, prefiro correr o risco de jamais atingir o ponto impreciso da clareza a pecar por excesso, ultrapassando-a. Das duas faces desastrosas do gume a última parece-me a pior porque resvala para um tom impositivo que anula os valores da sugestão e impede a leitura de se tornar em si mesma uma segunda criação. (Pires, 2003: 100)

No que diz respeito à postura de intervenção neorrealista, verifica-se que o objetivo transformador atua de forma vertical, de modo que esta literatura tenha valor pedagógico e que possa instruir os leitores sobre a questão proletária para que a revolução possa ser feita. Assim, a utilização de processos associados a uma escrita *reacionária* estaria em desajuste, ainda que sua intenção fosse revolucionária, remetendo à levantada questão da contradição que anteriormente propusemos. Não surpreende, portanto, que o leitor frequentemente seja tratado como um elemento que precise passar por uma certa catequese – e não seja propriamente visto como um camarada, cujo papel na construção da obra também é ativo – uma vez que a função do escritor seria a de esclarecimento.

Sua escrita não autoritária, portanto, que confere protagonismo ao leitor, coloca-o como sujeito, de modo que se aproprie da narrativa, tornando um processo revolucionário o próprio ato de leitura. Assim sendo, é possível concluir que os procedimentos daquela literatura marxista não estariam de acordo com o que o autor assume como os fundamentos estéticos e éticos – embora ideologicamente vinculados – que orientariam a sua escrita literária.

2.2.2. O segundo exemplo que pretendemos analisar é a escrita ambígua, que frequentemente se vale da ironia, não só como figura de estilo, mas também como método de pensamento. De acordo com Nelly Novaes Coelho, a ambiguidade seria uma marca patente da ficção dos anos 50, podendo ser lida como uma forma de trabalhar linguisticamente com as incertezas e suspensões do seu próprio tempo (cf. 1973: 68-71). Esta «arte do suspenso» – termo de Ana Hatherly que a autora utiliza na sua descrição – estaria de acordo com a conformação da linguagem cardoseana, definida da seguinte forma por Isabel Allegro Magalhães: “A linguagem como sempre em Cardoso Pires é fortemente imaginativa, cheia de alusões, metáforas, gerando constantes ambiguidades

significativas e atravessada por um ágil sentido de humor e uma ironia culta e inteligente” (2002: 399).

A recuperação da ironia como recurso poderia ser lida, em si, como afastamento de uma teoria neorrealista mais restrita. Em primeiro lugar, por ser um recurso que exige alguma capacidade de leitura de subtexto por não ser direto e, portanto, viria a figurar como um problema na literatura que pretende objetivamente fazer a propaganda de uma ideia e alcançar um público abrangente (o que também se pode dizer da ambiguidade *lato sensu*). Assim, o seu emprego reforça a postura não-autoritária que anteriormente referimos por ampliar o campo de interpretação e deixar a cargo do leitor a compreensão literal do texto ou a sua deriva. Desta forma, ainda que o autor tenha, ele mesmo, determinada intenção de sentido subjacente ao que está escrito, sempre abre brechas para interpretações divergentes ao jogar com as palavras no limite da clareza.

A ironia, ademais, também pode provocar outro efeito de leitura, que é destoar da gravidade do assunto em pauta por conter, na sua essência, alguma incredulidade, algum pessimismo, marcados como postura que não iria ao encontro da esperançosa – quiçá utópica¹⁷ – literatura do Novo Humanismo. Dirá sobre isto também Marcuse:

Comparada com o optimismo frequente unidimensional da propaganda, a arte está impregnada de pessimismo, não raro entremeado com a comédia. O seu ‘riso libertador’ lembra o perigo e calamidade que passou - desta vez! Mas, o pessimismo da arte não é contra-revolucionário. Serve para advertir contra a “consciência feliz” da práxis radical: como se tudo que a arte invoca e denuncia pudesse resolver-se através da luta de classes. (Marcuse, 1986: 26)

O ceticismo de Cardoso Pires endossa a teoria marcuseana: a ideia de que tudo se resolveria com a luta de classes seria uma ingênua *consciência feliz*. Os fundamentos que regem estes ideais são justos e dignos de serem buscados, mas as questões da humanidade iriam além daquelas passíveis de serem resolvidas pela mudança no sistema político e económico; e a arte teria um compromisso com o ideal de humanidade que também transcenderia a componente material.

¹⁷ Ao dizer esperançosa, referimo-nos aos textos que trazem efetivamente uma mensagem de fé no futuro e de possibilidade de mudança das estruturas sociais, a exemplo de obras como *Os mastins*, de Álvaro Guerra, que referenciaremos no último tópico deste capítulo. Utópica, porém, não se refere à impossibilidade de mudança, mas à crença de que todos os problemas sociais seriam explicados pela desigualdade nas relações de produção, logo, seria a crença de que a mudança nas relações de produção solucionaria quaisquer problemas humanos.

O que se verifica com estes exemplos, portanto, é um processo de amadurecimento de um perfil estético, que se verá consolidado pela nova vaga que se estabelece, sobretudo, nos anos 50 e 60 pelos escritores da *literatura desenvolvida*, na denominação de Eduardo Lourenço. Este processo acompanha também uma reelaboração das teorias que fundaram a literatura engajada dos anos 30 e 40, em Portugal. De acordo com o autor, é nesta desenvoltura, neste novo modo de representar que se materializa a profunda crítica da realidade portuguesa que “no neo-realismo era corajosa, mas ainda ingénuas” (Lourenço, 2017b: 391).

Em outro texto, intitulado *A ficção dos anos 40*, Lourenço diz que a hegemonia do Neorealismo se deve a um *marxismo afectivo* (itálico do autor), produto das relações complexas, vivas e ocasionalmente conflituosas entre a ideologia crítica marxista e a ficção neorrealista. Em seguida, fala do seu fim e da indiscutível viragem do pensamento filosófico: “Passaram por cima de nós o existencialismo, o estruturalismo, o *marxismo*, o próprio althusserianismo, outros ismos”; aborda as reinvenções da literatura: “[Passaram] outras práticas romanescas, o *novo romance*, as sombras poderosas dos Kafka, dos Joyce, dos Faulkner, de outros, ainda.”; e, finalmente, fala da inevitabilidade do tempo: “Passou, sobretudo, outra História.” (2017a: 430 - 431). Isto indica que esta reestruturação estética da segunda metade do século XX acompanha um percurso filosófico e histórico, de modo que estes aspetos – estético, filosófico e histórico – componham certa trindade do pensamento humano, indissociáveis e reciprocamente influenciados.

2.3. Na readequação, portanto, de um sistema de representação e narração que seja permeado pelas novas ambições de seu tempo, José Cardoso Pires busca sua nova forma pela interação com outras linguagens (principalmente o cinema) e géneros textuais, inclusive os predominantemente norte-americanos, como a *short story* e o romance de enigma, elaborando um modo próprio de narrar dentro da literatura portuguesa. No comentário de Gerald Moser: “written in a powerful style which is almost American in its directness” (1960: 249). Este procedimento é analisado por autores como Liberto Cruz, Petar Petrov, Maria Lúcia Lepecki e Nelly Novaes Coelho quanto aos níveis expressivo e técnico-literário, sendo a peculiaridade no âmbito da linguagem quase um ponto pacífico ao tratar da obra cardosiana.

Não se desvincula, porém, esta escrita da componente crítica, de modo que a primeira tendência da sua literatura seja referida, precisamente, como *realismo crítico* –

para retomar a categorização de Petrov – e que se verifique também n’*O Delfim* a permanência da crítica social, ainda que de forma implícita ou alegórica. Assim sendo, é possível pensar que esta atitude de reelaboração formal da crítica social pode configurar um modo de materialização de um projeto de literatura revolucionária, aproximando-se, no contexto português, do ideal defendido por Lenine, sistematizado por Trótski e reelaborado por Marcuse, isto é, representativamente marxista, embora inconforme com a lógica de arte marxista estabelecida pelos seus antecessores.

Como anteriormente referimos, as duas *primeiras fases* da literatura cardoseana são anteriores à publicação da referida *Die Pemanenz der Kunst*. No entanto, é preciso considerar que esta obra é apenas a sistematização da teoria marcuseana sobre a arte, cujo embrião está na sua produção filosófica; esta com grande impacto na década de 60, a exemplo de *Eros and Civilization*, de 1955, e *One Dimensional Man*, de 1964, particularmente importantes para os novos protagonistas das organizações políticas de esquerda no período: os movimentos estudantis. Sobre a mudança de paradigma no pensamento marxista dirá, em 1967, na resposta à crítica de Karl Miller a *One Dimensional Man*:

É que, precisamente o reconhecimento de que a mudança no mundo é talvez hoje mais necessária do que nunca, deveria obrigar o investigador socialista à incómoda tarefa de compreender e definir as condições e perspectivas de mudança, as novas condições e perspectivas engendradas pelo desenvolvimento real do capitalismo e do socialismo, devendo fazê-lo sem alimentar ilusões. (Marcuse, 1969: 70-71)

Ou, nas palavras que Liberto Cruz atribui a Cardoso Pires: “Como virá a dizer mais tarde, alguns jovens daquele tempo pretendiam *uma arte despida de demagogia e de sentido romântico* e que não *apresentasse a lágrima ao canto do olho*” (Cruz, 1972: 9). A fala de Marcuse, portanto, aponta para a tarefa que escritores como José Cardoso Pires encarregar-se-ão de cumprir: de uma transformação do pensamento (e da arte, por extensão) mediada por um olhar da juventude, orientada pela tríade dos *3M – Marx, Mao, Marcuse*, como indicariam as frases escritas nas paredes das universidades parisienses. Esta renovação, objeto de debates estudantis em toda Europa – a exemplo do Comité Estudantil da Freie Universität Berlin em 1967 – virá a culminar, em Paris, no incontornável *Mai 68*. Data de efemérides, publica-se, a 30 de maio de 1968, *O Delfim*.

Finalmente, as sequenciadas ruturas que se vão acentuar até irromperem, em literatura portuguesa, com a publicação d’*O Delfim* são entendidas por Reis, em seu texto

Não há coincidências, como uma evidência do sentido bakhtiniano de cronótopo, isto é, unidade artística da obra literária nas suas relações com a realidade (cf. Reis, 2011: 235). Assim, a obra cardoseana manifestaria a renovação, não necessariamente como materialização de um projeto político que a anteceda, mas como expressão, em literatura, da referida mudança de paradigma do pensamento humano.

3. *Pois tu não entendes: O Delfim* como marco

3.1. Há e sempre houve na História da Arte, o que decerto inclui a História da Literatura, obras que têm como marca o estabelecimento do novo. Estas obras, que dizem o ainda não dito, ou que simplesmente o dizem de um modo ainda estranho aos antigos ouvidos, são – reiteramos – a transmutação em trabalho de arte de novas estéticas emergentes, associadas normalmente a uma nova filosofia desta arte, que trará à tona questões, conceitos e práticas à medida que suscita novos fazeres. É possível dizer que as obras dotadas de um carácter de novidade absolutamente incontornável venham a compor o cânone de determinada literatura.

Cientes dos propósitos didáticos, de memória coletiva, de fundação de um pensamento cultural inerentes à ideia da composição de um cânone, no sentido do que diz Bloom (2001), preferimos, neste momento, voltarmo-nos para a etimologia da palavra cânone, como um instrumento de medida. Ser uma obra de maior grandeza, que se torna um marco literário impossível de ser ignorado, significaria, em primeiro lugar, ter um impacto – imediato ou não – na produção literária posterior; ou nas conhecidas palavras de Italo Calvino sobre o que seria um clássico: “é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia.” (Calvino, 2004: 14); é também, conseqüentemente, apresentar-se como um grande problema para a crítica literária: seja pelo elogio ou pelo escárnio, a crítica literária inevitavelmente pronuncia-se perante a novidade, o que desenvolveremos no subtópico a seguir.

Se falamos n’*O Delfim* como estabelecimento de uma nova estética literária, é preciso perceber que isto não significa dizer que José Cardoso Pires foi o primeiro autor a se desligar do perfil neorrealista. Por exemplo, ao insistirmos na ideia de uma novidade incontornável, não podemos ignorar a fratura que representa, por exemplo, Agustina Bessa-Luís, cuja renovação no romance português seria de tal modo não catalogável que pareceria fora de contexto. Retomamos Eduardo Lourenço:

Foi o visceral ‘amoralismo’ da sua visão e o corte com *toda* a nossa tradição literária conventual, sempre presente, mesmo nos nossos autores mais complexos, como Régio ou Vergílio Ferreira, que instaurou entre nós a Nova Literatura. Não foi por acaso que a autora intitulou a sua primeira obra *Contos Impopulares*. Com ela terminou a vigência pública da ética como referência suprema da nossa literatura, e secundariamente findou o reinado da ideologia como ética mascarada e ‘deus *ex-machina*’. (Lourenço, 2017a: 388)

É perfeitamente aceitável colocar a hipótese de que Agustina Bessa-Luís foi quem, de facto, mais bruscamente rompeu com a produção literária em voga, simplesmente ignorando os modelos neorrealistas, de modo que com eles não dialoga nem para reforçá-los nem para a eles opor-se. No entanto, fá-lo, como dirá Ana Paula Arnaut, sem estabelecer um novo sócio-código. Isto quererá dizer que a sua obra, por mais peculiar que seja, não conformará uma nova *praxis* para os escritores que a sucedem.

Não é menos certo, todavia, que estas obras, a que já fizemos referência no capítulo anterior (Mudança e A Sibila, entre outras), não são, ainda, o significativo ponto de viragem periodológica, mas antes estilos de época, subgéneros do romance cuja produção se não manifesta em termos quantitativamente suficientes para permitir uma consubstanciação em período literário. [...] Faltam-lhes, para isso, as consequentes repercussões mais alargadas e sistemáticas, consubstanciadas na/e pela aceitação da nova *praxis* por um grupo de escritores, num *continuum* temporal mais alargado. (Arnaut, 2002: 80-81)

Creemos, portanto, que para ser assinalado o fim de um período literário – cientes de toda a artificialidade inerente a uma organização desta natureza – é preciso haver novidade e seguimento e, por esta razão, concordamos com a tese – aqui sistematizada por Arnaut – de que isto acontecerá posteriormente, na década de 60, com *O Delfim*:

O Delfim afigura-se-nos, pois, como o ponto de chegada e de confluência, ora ironicamente desencantada, ora parodicamente encantada, ou não fosse a paródia uma das características da nova estética, de registos, de estratégias discursivas e de temas do próximo passado cenário literário. Palimpsesto, manta de retalhos, a corroborar a falência da ideia dos que advogam cortes radicais com o passado, é esta obra que verdadeiramente inicia os novos rumos ficcionais, os da ficção portuguesa pós-modernista, norteados pelos ventos que, por terras norte-americanas, se faziam já sentir desde o final da Segunda Grande Guerra. (Arnaut, 2002: 82)

Se esta entrada na era cultural pós-moderna, na Europa, começa no fim dos anos 50, termo da sua reconstrução pós-guerra, materializando-se mais precocemente ou

tardiamente nos diferentes países (Lyotard, 2003: 15), não é surpreendente que a consubstanciação desta estética em literatura dê-se em Portugal apenas no fim dos anos 60, devido a questões evidentes da política nacional. Do mesmo modo, se Portugal ainda se encontra, politicamente, em um estado de exceção durante este período, também parece natural que esta literatura, apesar de inovadora, sobretudo, em procedimentos e modos de organização do discurso, não se desvincule por completo da literatura de função marcadamente política.

Assim, reforçamos, *O Delfim* não é necessariamente inovador naquilo que diz, mas em como o diz e na aparente contradição entre estas duas instâncias, como: figuras de um conservadorismo elitista e patriarcal representadas via montagem, assemelhando-se à linguagem cinematográfica; intrigas conhecidas do grande público (crimes, triângulos amorosos) narradas de forma fragmentária, com constantes movimentos anacrónicos e forte componente metaficcional; personagens típicas deambulando numa narrativa aberta que não se deixa restringir quanto ao género textual; e o ambiente de uma aldeia portuguesa ordinária descrita numa temporalidade paradoxal que desorganiza a percepção do espaço-tempo. A estes exemplos soma-se, no nível supra-diegético, a – pretensa – contradição *estético-ideológica*: uma crítica social cuja descodificação não é óbvia.

Do ponto de vista pragmático, a construção de José Cardoso Pires tem efeitos retóricos concretos, circunscritos ao âmbito da recepção porque instaura dificuldades no acto de descodificação, colocando o receptor no centro do processo ficcional para desempenhar o papel de último ordenador da história. Isto em virtude da complexidade estrutural que, desafiando horizontes de expectativa, impõe inferências de ordem intelectual, convidando o leitor a dar respostas a problemas implícita ou explicitamente levantados. (Petrov, 2003: 172)

Esta problemática que a obra suscita será uma das principais razões pela qual a crítica literária do seu tempo ficará, nitidamente, dividida e, mais que isso, surpresa. Um novo modelo ascende no realismo português e ainda não há instrumento que o possa medir. É preciso, portanto, repensar o cânone.

3.2. Como anteriormente descrito, Cardoso Pires, na altura da publicação d’*O Delfim*, já gozava de significativo reconhecimento literário. O galardão atribuído ao autor – o Prémio Camilo Castelo Branco pelo romance *O Hóspede de Job* – gerava, como seria de se esperar, grande expectativa em relação a sua publicação seguinte, seja por parte do

público ou das editoras. Não foram poupados, por exemplo, investimentos em *design* e publicidade por parte da Moraes editores. Uma amostra é o anúncio do *novo romance de José Cardoso Pires*, em julho de 1968, que ocupava quase metade de uma página da secção “Livros” da *Seara Nova* com o seguinte texto: “Romance há anos aguardado, O DELFIM ultrapassa os convencionais limites da narração e surpreende pelas propostas da nova lógica narrativa que contém.” (1968: 247). Chama também a atenção a arte de Sebastião Rodrigues, igualmente responsável pelo arranjo gráfico e capa da primeira edição do livro, em um momento em que o artista já era reconhecido e premiado, como o seu colega dos tempos da Revista Almanaque.

Figura 1

Publicidade de O Delfim



A publicidade reforça o reconhecimento conquistado pelo autor - “Romance há anos aguardado” – e já alerta para a renovação da estrutura narrativa, que, como visto, seria a grande novidade do romance. No entanto, este aspeto da obra parece passar – com poucas exceções – ao largo de grande parte da crítica literária escrita sobre ele, gerando certa indignação do próprio autor, que posteriormente assinala na sua *Memória Descritiva*: “Nem sequer o *Times Literary Supplement* escapou à ilação quando analisou *O Delfim* sob o ângulo do *ruralismo português*. Mas, caramba, será só isso o romance?” (Pires, 2003: 116).

Ruralismo e marialvismo são, portanto, o *core* de boa parte da crítica publicada sobre *O Delfim*, que se situa basicamente de meados de 1968 ao início de 1970, mas que oscila entre o enaltecimento, o silêncio ou a condenação em relação aos seus procedimentos estéticos e sobre a sua contribuição no âmbito político. Para exemplificar as reações tão ambíguas à obra, selecionamos duas resenhas de periódicos de grande alcance: a de José Saramago na *Seara Nova* em outubro de 1968 e a de Mário Dionísio n' *A Capital* em julho do mesmo ano. Apesar da inversão cronológica, iniciaremos a análise por Saramago, por julgarmos que sua crítica estaria mais apegada a ideais do passado, enquanto a de Mário Dionísio apontaria para um projeto de futuro.

3.2.1. Na análise de José Saramago, é notório o apego a determinada estereotipia neorrealista (inevitável no primeiro contacto de muitos literatos com a novidade que *O Delfim* representa). Sua crítica, publicada na secção Livros do periódico *Seara Nova*, cujo título “Quem gosta deste mundo?” é ambíguo – ou irónico –, cremos, para questionar a postura de José Cardoso Pires no trato de um Portugal que seria regido por uma mentalidade tacanha:

Falamos, claro está, do mundo onde José Cardoso Pires habita há vinte e dois anos e oito livros. Ou talvez, mais rigorosamente, do mundo que habita em Cardoso Pires. [...] a figura que mais frequentemente se desenha nos seus livros é, como toda gente sabe, o marialvismo, essa forma nacional de superioridade dita masculina, que neste torrão se exprime (ou exprimiu) por um convívio particular do aristocrata e do servo, do terratenente e do “terratido”. [...] José Cardoso Pires tem vindo a fazer o processo desta personagem. Nada mais louvável. Mas nesse processo, que o autor de *O Delfim* decerto *quereria encaminhar no sentido de uma condenação*, intromete-se constantemente (pelo menos assim nos parece) uma certa tinta de simpatia, um odor e saudade dos bons tempos antigos, *como se em Cardoso Pires lutasse, qual de baixo, qual de cima, a sua opção de intelectual e a sua íntima natureza numa complicada relação de amor-ódio responsável pela ambiguidade patente na sua obra*. (Saramago, 1968b: 338, itálico nosso)

Explicamos, primeiramente, a ambiguidade do título. Se, no primeiro parágrafo, o autor explicita que falará do mundo que habita Cardoso Pires, ao dizer que há, na obra, *uma certa tinta de simpatia* em relação ao mundo por ele criticado, a resposta para “Quem gosta deste mundo?” poderia ser José Cardoso Pires, o que estaria justificado devido a uma *complicada relação de amor-ódio*, extrapolando a interpretação do título para a aparente obviedade de uma pergunta retórica. Seu ponto central, no entanto, seria a crítica

ao marialvismo, expresso, por exemplo, no *convívio particular do terratenente e do “terratido”*, que – apesar de não explicitamente dito no artigo por razões compreensíveis dadas as circunstâncias políticas – seria um modelo peculiar de conflito de classes. Muito embora a ideia de marialvismo vá além das questões de classe, resvalando principalmente em questões de género, facto é que estão em xeque relações de poder e que Saramago destaca um dos mais fundamentais tópicos da dinâmica de classes que é a propriedade fundiária e alienação do trabalho, que *o autor de O Delfim decerto quererá encaminhar no sentido de uma condenação*, embora, a seu ver, sem sucesso.

Este mundo marialva não está tão perto de acabar quanto se julga. E não é fenómeno particular desta terra, ao contrário do que se crê ou pretende fazer crer. [...]

O verdadeiro processo do marialvismo (nacional ou não) está por fazer. E não é trabalho fácil, convenhamos. A fortaleza não abre assim as portas, só porque um escritor pede licença para entrar. E se o escritor força os portões, tem de ir com as armas todas: a observação fria e implacável, o sarcasmo corrosivo, a picareta - e uns poucos mas sólidos valores de humanidade. Exceto a simpatia.

E *O Delfim*? perguntará o leitor. *O Delfim*, respondemos nós, é um bom romance. Já ficou dito. Mas não abre brecha na muralha do marialvismo. (Saramago, 1968b: 338)

Este excerto dos parágrafos que concluem o texto de Saramago, apresentam uma série de acusações ao romance cardoseano que enumeramos: (i) a de que se pretende fazer crer que o marialvismo é um fenómeno exclusivamente português; (ii) a de que faltam valores de humanidade na crítica; (iii) e a de que o romance não cumpre a sua finalidade por falta de rigor moral na crítica. Todas as afirmações, no entanto, partem da suposição de que a condenação do marialvismo é a finalidade do texto, o que só poderia ser validado a partir de uma expectativa apriorística de uma *literatura de compromisso*.

Este tipo de pressuposição fica ainda mais nítida ao compararmos às críticas a outros autores. Sobre o *Bolor* de Augusto Abelaira, por exemplo, ao comentar que o autor é um “representante (componente) de uma geração que dolorosamente se interroga” e que “É como se Augusto Abelaira estivesse acima da vida”, questiona: “em que é que isso nos ajuda ou desajuda?” (Saramago, 1968a: 281). Em primeiro lugar, cabe dizer que falar da *geração* de Abelaira é falar da geração de Cardoso Pires, visto que o *Bolor* é publicado no mesmo ano que *O Delfim* e a afinidade intelectual dos escritores é largamente comentada, a exemplo de Eduardo Lourenço, que chama aos dois representantes de “uma ficção neo-neo-realista” (2017b: 435). O que mais se destaca, no entanto, são

questionamentos como “em que isso nos ajuda ou desajuda?”, em uma aparente busca de propósito para a obra, que aliados a comentários como “geração que dolorosamente se interroga” constituem uma breve, porém sentida, reprovação do caráter de tal geração.

A necessidade de encontrar, na obra, uma finalidade prática que ajude (ou desajude) seus leitores, encaminha-nos para a compreensão sobre o que Saramago buscava nas obras que analisara. A leitura das diversas resenhas dirige-se para um certo denominador comum que pode ser exemplificado com um dos grandes elogios que escreveu ao longo desta trajetória na *Seara Nova*, nomeadamente a Álvaro Guerra e sua obra *Os Mastins* de 1967.

Proposta para os historiadores da nossa cultura: como, quando e porquê (sobretudo porquê) recorreu o artista ou escritor português aos caminhos transversos da alegoria para exprimir a sua posição perante a sociedade em que viveu. Teríamos o inventário dos compromissos, das adesões interessadas, da arte e da literatura ao serviço de. Teríamos também os relatos, as mensagens das *terras ocupadas*. E tudo isto daria um capítulo fascinante de uma história social da cultura, em que se poriam a descoberto as cobardias e os heroísmos, as servidões e as afirmações de integridade. (Saramago, 1967: 261)

É preciso reconhecer, clarificando, o que esta obra representa. Uma crítica social de tom regionalista, *Os Mastins* foi a obra de estreia de um autor jovem cujo prefácio foi escrito por Alves Redol, precursor do movimento literário que se consolidou hegemónico por mais de uma década. Sua intriga é relativamente simples: “As pessoas e os animais” (título da segunda parte do livro) servem a um *Senhor*, dono de quatro *Mastins* (sempre escrito em maiúsculo, como o *Senhor*), que “são a guarda da Quinta” (1967: 74), responsáveis por manter “a lei, a ordem e o medo que governam os territórios do Senhor” (74), que evidentemente explora os seus *servos*. A narrativa inicia-se com uma figura senhorial inquestionável nos seus desmandos – “chamou Leopoldo, um os servos, e disse-lhe: *Logo à noite, manda-me a tua mulher*. [...] Com os olhos no chão, Leopoldo moía as palavras, *Qu’ é qu’ a gente pode?... O patrão mandou... o patrão mandou...*” (62) – cujos poder e imagem desmoronam à medida que seus cães são, um a um, assassinados – “Vê-los morrer, porém, era diferente. Não podia a Natureza errar ou alterar-se daquele modo. Ou o Senhor não era, afinal, tão inacessível como isso.” (80) –, o que faz com que toda a organização social seja posta em causa quanto à sua legitimidade.

As semelhanças de enredo entre este curto romance e *O Delfim* são inúmeras: ambos se passam numa aldeia onde há uma casa senhorial, um senhor acompanhado dos

seus cães, uma esposa infértil falecida, uma personagem feminina que desalinha o destino esperado do senhor e figuras servis que veem o colapso e a reestruturação daquela ordem ancestral. O que separa estas obras é, essencialmente, o *propósito revolucionário*, no qual “simbolicamente, a trama revela que o poder despótico do Senhor começara a ser minado pela reacção silenciosa dos oprimidos.” (Coelho, 2007: 71).

As comparações entre as apreciações feitas das obras de autores diferentes demonstram, portanto, que mesmo no fim da década de 60, ainda havia por parte da crítica literária algum apego à tradição neorrealista que esperava, das produções contemporâneas, um carácter exortativo e comprometido; obras de sentido social com uma escrita devota e explícita, que fossem capazes de cumprir seu propósito didático, ainda sob a chancela do Neorrealismo, mesmo que moderado ou mais poético. Assim, se *O Delfim* não fizesse (e efetivamente não fez) cumprir um desígnio inequívoco de literatura social que, de algum modo, *desalienasse* o leitor, que *ajudasse ou desajudasse* a estimular mudanças de comportamento fora do contexto ficcional, a obra *não abriria brechas*, sendo, portanto, apenas *um bom romance*, mas sem cumprir seu papel fundamental.¹⁸

3.2.2. Paralelamente, à outra parcela da crítica interessará particularmente o facto de esta questão social ser componente – não finalidade – de uma obra que viria a inserir-se num quadro muito maior da literatura do seu tempo. Que não haja dúvidas: o carácter analítico, que expõe meandros da sociedade portuguesa, é inquestionável nesta obra, e não seria possível ignorar esta leitura porque está escrito. No entanto, destaca-se o modo como o romance é construído, e não só o seu objeto de escrutínio, a exemplo da leitura de Mário Dionísio. No texto *Um Romance Invulgar*, o crítico atenta para várias características estruturais do romance que elencamos: o seu ritmo; a economia de processos na construção de personagens; a simulação da realidade pela inclusão de citações e ditados (autênticos ou inventados); e a discreta intromissão poética. Ao que arremata:

Se isto é verdade, porém, no que toca a língua, quanto à linguagem outra novidade há, e decisiva, que consiste na substituição do estilo sobretudo linear de narração pela adesão a modernos processos de corte, retrocesso, saltos no tempo e no

¹⁸ Ressalva-se, porém, que sobre as trinta resenhas literárias escritas que escreveu ao longo de dezesseis edições, registou – a 22 de julho de 1994 – em seus *Cadernos de Lanzarote*: “Apesar da minha inexperiência, e tanto quanto sou capaz de recordar, creio não haver cometido grossos erros de apreciação nem injustiças de maior tomo. Salvo o que escrevi sobre *O Delfim* de José Cardoso Pires: muitas vezes tenho me perguntado onde teria eu nesse momento a cabeça, e não encontro resposta...” (Saramago, 2016: 155).

espaço (transição do capítulo III para o IV, por ex.), assimilados tão de dentro que, em muitos casos, o leitor menos atento talvez não dê por eles. A primeira leitura de *O Delfim* não nos deixa meditar, tão depressa nos empurra pelas páginas fora. A segunda conduz-nos à palavra justa: obra-prima. (Dionísio, 1968: s/p.)

A opinião de Mário Dionísio é particularmente atenta à dimensão formal, sobretudo aos recursos com os quais o autor constrói uma nova dimensão do romance português, estabelecendo parentescos, mas marcando diferenças. Esta *adesão a modernos processos* é o que lhe confere singularidade, sendo, porém, perceptível apenas para o leitor atento. O exemplo citado da transição do capítulo III para o capítulo IV é aparentemente banal: o início do quarto capítulo (o Senhor Escritor observa a estalajadeira no café) é continuação do início do terceiro (a estalajadeira sai da pensão e entra no café), de modo que o diálogo que se desenvolve com a senhora nesses capítulos, ambientados no quarto da pensão, ou é imaginado pelo narrador ou é um corte no tempo da narração que remeteria a uma dinâmica muito peculiar, na qual o narrador ensaiaria, no presente do texto, possibilidades diegéticas para uma mesma interação entre personagens.

Não deixa, todavia, de apontar a componente crítica a ele inerente e a evidente questão do marialvismo, sob outra ótica: “A crítica do marialva e da sociedade que o produz e alimenta (cartilha) continua, agora de dentro, no plano da criação.” (1968: s/p.). Assim, atesta a complementaridade destes dois eixos e sugere a emergência de uma escrita renovadora para que se possa fazer uma literatura crítica mais bem sucedida em suas ambições. Concluimos com as palavras do autor:

Estamos, com efeito, nos antípodas do «grau zero» de quem (sic) Barthes fala, como previsão de uma escrita que, recomeçando tudo, volte enfim a dizer o que uma longa tradição explorada em todas as possibilidades – se acaso o está – mais impede de dizer do que efectivamente diz que teria a dizer. (Dionísio, 1968: s/p.)

3.3. O comentário de Mário Dionísio sobre *O Delfim* em muito diverge da opinião de José Saramago – há uma grande distância entre *obra-prima* e *um bom romance que não cumpre o seu papel*. Além de meras opiniões divergentes, no entanto, tais posicionamentos expõem contradições internas do Neorrealismo, ligadas às suas formulações mais essenciais e que permaneceram ao longo de décadas. Para esclarecê-las recorreremos novamente a Dionísio:

O facto de haver uma visão mecanicista e não dialéctica do marxismo, fazia-me recear (e cada vez mais com razão) que algumas pessoas estivessem a cair numa

coisa, que eu ao tempo não sabia ainda dizer o que seria, mas de que já tinha uma certa noção, que era a de separar a forma do conteúdo, e isso é para mim a coisa mais antimarxista que pode haver. (Dionísio *apud* Reis, 1983: 60)

Esta análise alinha-se à ideia que tentamos demonstrar anteriormente através de Trótski, Adorno e Marcuse: uma arte ideológica que minimize a importância da forma seria antimarxista, pois quer tolher a expressão e hierarquizar o que não deveria ter hierarquia. Esta postura (i) ignoraria o potencial da arte em confrontar a ordem estabelecida, não como arte que educa, mas como meio que tenta subverter regras impostas; (ii) não consideraria que a arte é um produto dialético e que a sua existência estaria conformada pelo materialismo histórico; (iii) não consideraria que a arte, ao mostrar que diferentes realidades são criadas e criáveis, seria um mecanismo de desalienação pela sua simples existência. Outrossim, esta arte de orientação marxista estaria apoiada nos procedimentos de construção textual realistas e naturalistas, orientando-se por cartilhas que não expressam a atualidade do tempo presente. Deste modo, torna-se inevitável o surgimento de uma nova forma narrativa que dê corpo ao seu *Zeitgeist*, ou à *sensibilidade peculiar* de cada geração, se empregarmos a terminologia de Ortega y Gasset.

A ética de uma nova arte revolucionária portuguesa, portanto, seria intrinsecamente marxista, mas buscaria também uma revolução estética, de tal modo renovadora que já não mais pode se aparentar com a generalidade do movimento que a antecedeu. Pelo menos não àquela proposta de uma *literatura militante* que a fundou ou à sua teoria literária de guerrilha; pelo menos não depois d'*O Delfim*. Este, enquanto produto dialético do tempo que o circunscreve, apontaria para uma nova ética – *solidária* àquela que lhe precede (sobretudo a que orientava a ficção neorrealista), mas não subordinada – situando-se num lugar ideológico outro, instável, cuja *ética da incerteza*, nos termos de Reis, manifesta-se, inclusive, na problematização das próprias categorias narrativas (Reis, 2011: 237-239).

Sua renovação, enfim, está no entrelugar que habita; na sua narrativa que parece estar em busca da *Verdade*, mas que só oferece enunciados possíveis; na sua *adesão a processos inovadores* sem flirter com o hermetismo; na sua crítica social que não é panfletária; no seu *antegosto de literatura pop* que contrasta com o *inegável refinamento de escrita* (Lourenço, 2017b: 389); na escrita no *gume da faca*:

«Nenhum escritor tem a mania de complicar. Nenhum bom escritor, pelo menos.»

«Ah, pois não. Simplificam, é isso?»

«Nenhum escritor gosta de complicar seja o que for, e ainda menos de simplificar. *A certeza do golpe está nesse rigor*», torno eu. «É o seu martírio», digo ainda baixinho. (Pires, 1998: 82-83, itálico nosso).

CAPÍTULO II

«*Esquece-se o que é real e insondável*» ou a narrativa em xeque

1. «*Todos a repetirem um ciclo de palavras*»: narração, cognição e convenção.

1.1. No capítulo I, argumenta-se que uma das renovações mais significativas trazidas por *O Delfim* está diretamente vinculada ao problema que a obra impõe quanto às categorias narrativas¹⁹ e à tentativa de limitá-la a um modelo reconhecível sem que haja um inevitável prejuízo na visão holística do texto. Eduardo Prado Coelho, por exemplo, afirma que “toda a estratégia de Cardoso Pires consiste 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.” (2002: 7), o que ratifica o conceito de *ética da incerteza* sugerido por Reis, como apresentado no capítulo anterior.

É preciso, no entanto, atentar na evidência de que a renovação trazida por *O Delfim* é potencializada pela própria dimensão difusa²⁰ do modo discursivo²¹ sobre o qual se constrói – o narrativo. Neste capítulo, pretende-se compreender a novidade narrativa que emerge da escrita cardoseana através do confronto com algumas teorias dos estudos narrativos, em uma leitura abrangente que seja coerente com os valores que a própria obra analisada sugere, principalmente na sua declarada intenção de cooperação com o leitor²², o que remete à necessidade de compreensão dos princípios que regem a produção e a compreensão de um texto narrativo. Para tanto, parte-se de um referencial teórico que priorize a análise do processo de narração (e de narrativização) enquanto produto do pensamento humano e das relações sociais que estabelece, em detrimento de uma análise essencialmente formalista.

Outrossim, a sistematização do texto sob a ótica de metodologias concebidas dentro de vertentes já há muito estabelecidas, como o estruturalismo, não seria

¹⁹ Tópico 3.3.

²⁰ “Narrative: a fuzzy-set definition”, nos termos de Ryan (2007: 28).

²¹ Emprega-se o termo discurso, neste ponto, no sentido dos “modos de organização do discurso” de Charadeau (2008), como finalidade comunicativa; não se trata do discurso conforme a descrição categorial estruturalista, isto é, como nível narrativo.

²² Destaca-se que, nos estudos literários, *O Delfim* é publicado no ano seguinte ao seminal *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*, de Hans Robert Jauss, que fundamenta as teses da Estética da Recepção.

propriamente um contributo original para o estudo desta obra. Como afirma João de Melo (cujo estudo sobre *O Delfim*, apesar de não ser tão estrito, também não deixa de ser uma composição sob a batuta genetteana): “Os textos de José Cardoso Pires têm sido, nos últimos tempos, os alvos preferidos de algumas dessas obsessões [...]. Ou seja, textos destinados a dar cobertura às teses do estruturalismo, na sua tardia descoberta portuguesa.” (Melo, 1981: 31)²³.

Assim, prefere-se explorar caminhos menos percorridos e que possam sustentar teoricamente a rutura que *O Delfim* promove – como anteriormente defendido – pela sua ética revolucionária através da estética disruptiva. Crê-se que esta estética, por sua vez, assenta-se sobretudo na construção de uma subversão de referências bem estabelecidas quanto àquilo que seria esperado encontrar em determinado género textual, valendo-se de elementos discursivos *não naturais* para confrontar uma categoria de textos, criando movimentos de contradição e paradoxo naquele universo ficcional. Para tanto, buscou-se – dentro das narratologias *pós-clássicas* – um referencial teórico dedicado a certa poética do estranhamento, pelo que se destaca a narratologia não natural²⁴, a ser largamente referida neste e nos seguintes capítulos.

Esta vertente dos estudos narrativos surge inicialmente como uma necessidade teórica frente às transgressões do pós-modernismo, embora não se restrinja a ele. No entanto, seus textos inaugurais fazem alusão direta às narrativas pós-modernas, como pode ser verificado nos trabalhos de Brian Richardson publicados no início dos anos 2000 (cf. Alber, 2013). Portanto, ao considerar *O Delfim* como um marco do pós-modernismo na literatura portuguesa, parece acertado recorrer a teorias narratológicas que pretendam oferecer respostas possíveis para as questões que suscitam da(s) estética(s) do pós-moderno.

Para compreender, no entanto, a ótica não natural, é imperativo recorrer a outro domínio: a narratologia natural. Pelos conceitos fundamentais que explora – principalmente quanto à descrição dos processos cognitivos implicados na dinâmica narrativa – é neste campo dos estudos narrativos que se pode encontrar hipóteses conceituais que auxiliem na compreensão do objeto de estudo da NNN, designadamente

²³ Para uma análise do tempo n’*O Delfim* através da abordagem estruturalista, refere-se o estudo *Ordem, frequência e duração: análise do código temporal d’O Delfim de José Cardoso Pires* (1986) de José Ornelas, em que os aspectos mais relevantes do tempo narrativo na definição genetteana são sistematicamente descritos.

²⁴ Do inglês *Unnatural Narratology*. Para dinamizar a leitura, utilizaremos também a sigla NNN para a narratologia não natural.

o relato não mimético e não natural, uma vez que não será ela mesma uma orientação operatória, convocando o auxílio da narratologia cognitiva quando esquemas e molduras mentais são postos em causa pelo não natural (cf. Reis, 2018: 350-351). Logo, as narratologias natural e não natural não são antagônicas; pelo contrário: se a narratologia natural explora – entre outros processos – o recurso de naturalização de elementos que não são próprios da realidade empírica, a narratologia não natural debruça-se com maior atenção sobre esses elementos para melhor compreendê-los²⁵ (cf. Reis, 2018: 351; cf. Fludernik, 2012: 362). A complementaridade, então, destas duas áreas de estudo é basilar para a análise que se pretende desenvolver.

1.2. Inicialmente é necessário fazer um recorte temático: este trabalho analisa uma obra de literatura, logo, a construção argumentativa que se desenvolve orbita em torno deste tipo de arte. Ainda que os estudos narrativos se dediquem às mais variadas manifestações imbuídas de narratividade em algum grau – desde o artigo jornalístico à dança, por exemplo (cf. Herman, 2013) – será sem maiores ressalvas que trataremos de tal conceito em associação à ideia de ficcionalidade. Isto porque não há a pretensão de engendrar um estudo teórico indutivo que busque uma abrangência conceitual para os estudos narrativos; antes, as teorias narratológicas surgem como premissas para a elaboração dedutiva de uma conclusão específica sobre um objeto delimitado. Deste modo, sempre que referida a categoria narrativa, fica implicado o sentido de narrativa de ficção literária.

Dorrit Cohn, em *The Distinction of Fiction*, apresenta uma definição concisa e didática para a noção plural de narrativa condizente com várias propostas apresentadas por teóricos dos estudos narrativos pós-estruturalistas, pelo que se cita: “a series of statements that deal with a causally related sequence of events that concern human (or human-like) beings” (1999: 12) e que, na especificidade da narrativa literária, seria não-referencial, *i.e.*, um tipo de texto que cria um mundo possível: “a work of fiction creates the world to which it refers by referring to it” (13); logo, o mundo ficcional teria a liberdade de não fazer referência temática direta ao mundo em que vivem as pessoas do

²⁵ Isto não implica dizer, no entanto, que a NNN se limita à análise do não empírico, afirmação que, por sua vez, é mote para um profícuo debate dentro dos estudos narrativos, o que pode ser lido em artigos como *How natural is Unnatural Narratology?* (2012), de Monika Fludernik, e a sua respetiva resposta *What is natural about Unnatural Narratology? A response to Monika Fludernik* (2012) de Jan Alber, Stefan Iversen e Brian Richardson, que virá a ser comentada no segundo item deste capítulo.

autor e do leitor, ainda que a sua afirmação anterior evidencie a relação intrínseca destes dois mundos. É possível admitir, pelos pressupostos dos quais parte, que tal conceito genérico estaria baseado em dois preceitos inferíveis, sendo eles (a) a analogia empírica e (b) a teleologia, sobre os quais pretende-se fazer uma leitura introdutória para que possamos confrontá-los na análise da narratologia natural.

A questão da analogia subdivide-se em dois níveis. O primeiro está diretamente relacionado à associação da narrativa a uma figura humana ou humanoide, pois é só a partir da fixação de uma entidade antropomórfica no texto que se pode criar um discurso narrativo; esta figura, então, existe, age e pensa de modo análogo a um ser humano (cf. Jannidis, 2004: 239). O segundo nível é subordinado ao primeiro: por estarem associados a uma figura humanizada, o texto ficcional estaria submetido à percepção do mundo pelo ser humano, de forma que as categorias do ficcional tenham como ponto de partida a realidade empírica e, ainda que não estejam em igualdade absoluta, possuiriam similaridade estrutural e estariam de acordo com certa forma de compreensão do mundo real (cf. Fludernik, 1996: 30).

Este movimento resgata o sentido aristotélico da analogia que reside na ideia de que *o ser se diz de vários modos*, fundamental para uma filosofia que considere a experiência sensível como uma etapa constitutiva do conhecimento, em vez de um saber inferior, em oposição à proposição platónica. Assim – objetivando a sabedoria –, a sensação, a memória, a experiência, a arte e a ciência criam uma crescente do conhecimento, na qual todos esses níveis são interdependentes (cf. Zillig, 2009: 4). Ainda que sob diferentes nomenclaturas, tal processo é descrito por diversos teóricos da narrativa e o paradigma imposto pelo pensamento aristotélico é patente. Mieke Bal, por exemplo, chama a familiaridade entre o ficcional e o empírico de *homologia mimética*, ao ressignificar o princípio da homologia de Roland Barthes²⁶ quando aplicado à lógica da *fabula*, associando-o ao conceito de *mimesis* que, necessariamente, apontaria para a relação do texto com a realidade empírica (cf. Bal, 1997: 173-177), como é evidente na *Poética* de Aristóteles.

Dentro da narratologia natural, segundo a proposta de Monika Fludernik, a dinâmica entre a experiência e a criação ficcional é fundamental para a sistematização de um modelo cognitivo em quatro níveis no qual se configuram os parâmetros de processamento de um texto narrativo. No primeiro nível estariam “the axiomatic natural

²⁶ O termo é utilizado na *Introdução à análise estrutural da narrativa*, de 1977, cuja tradução empregada é a da publicação em português pela editora Vozes (2011).

parameters of real-life experience [that] form the most basic experiential and cognitive level”, no qual estariam incluídos “the schema of agency as goal-oriented process or reaction to the unexpected, the configuration of experienced and evaluated occurrence, and the natural comprehension of observed event processes including their supposed cause-and-effect explanations.” (1996: 32).

É possível associar, pela sua descrição, o primeiro nível de Fludernik ao segundo pressuposto de Cohn, a teleologia, que estaria implícita na definição citada por tratar de uma *sequência de eventos causalmente relacionados*. Tal abordagem parte do princípio que a ocorrência de eventos numa narrativa não é aleatória e que os mesmos estão necessariamente subordinados a uma cronologia positiva, o que indica uma progressão de eventos em que os acontecimentos são consequência de outros que os antecederam.²⁷ Este pressuposto básico de interpretação do mundo, que é a relação de causa e efeito, está atrelado a eventos observáveis e reproduzíveis na realidade, portanto, vinculado à experiência empírica e à sua referida analogia.

É, no entanto, unicamente no sentido de reprodução da *experiência prototipicamente humana* que Fludernik valoriza a dimensão temporal, considerada pela autora como apenas uma parcela da percepção empírica, conformando um dos seus parâmetros, mas não dependente da temporalidade (cf. 1996: 242) – isto querera dizer: apenas por se manifestar como um elemento da experiência humana, o tempo importará para a narrativa. Esta noção, em muito devedora da humanidade do tempo proposta por Paul Ricœur tem, no entanto, limitações que precisam ser levadas em conta.

É preciso, antes de mais, reconhecer um pressuposto da análise de Fludernik: seu modelo tem caráter generalizante, *i.e.*, pretende abarcar o maior número possível de textos narrativos (cf. Fludernik, 2012: 358). Por consequência, sua definição terá de ser minimalista pela qualidade da própria tarefa a que se propõe. Deste modo, inevitavelmente, as especificidades de diferentes tipos de narrativa não serão levadas em consideração e, por conseguinte, o modelo de Fludernik não será suficiente para explorar textos complexos que avancem para além daqueles classificados como *naturally occurring* (em síntese, conversacionais), ainda que a sua proposta forneça úteis ferramentas para uma análise da narrativa em quadros cognitivos genéricos.

²⁷ Este dado será retomado no último tópico deste capítulo. A breve explanação tem como objetivo introduzir este tema relevante para a compreensão da proposta da narratologia natural.

Destacam-se, assim, duas consequências deste minimalismo a serem explorados: (1) uma definição que acaba por relativizar características fundamentais do texto literário; (2) um nivelamento dos elementos de inconsistência pelo fenómeno da naturalização.

1.2.1. Um exemplo da relativização das características da narrativa por Monika Fludernik – que afeta particularmente o texto literário – está na secundarização da intriga para o texto narrativo, como é possível verificar em mais de um momento em *Towards a Natural Narratology*:

[...] ‘natural’ narratology bases itself on a very specific definition of narrative which is thematically identified as the presentation of experientiality. (Fludernik, 1996: 36)

For one, experientiality both subsumes and marginalizes plot. Events or actantial and motivational parameters in and of themselves constitute only a zero degree of narrativity, a minimal frame for the production of experientiality. (Fludernik, 1996: 234)

A original proposição da autora vai no sentido contrário de uma longa tradição dos estudos narrativos que centra a narratividade num engendramento dinâmico, seja da ação – como nos sistemas estruturalistas –, seja da interdependência entre a temporalidade e a narratividade enquanto conceitos, cuja proposição mais conhecida é, notadamente, a de Paul Ricœur. Se a autora afirma que a narratividade é baseada na experiencialidade e esta, por sua vez, dispensaria os eventos e seus respetivos encadeamentos em uma intriga (cf. Fludernik, 1996: 311), é legítimo assumir que diverge neste ponto de Paul Ricœur, para quem o *emplotment* (*mise en intrigue*) seria uma forma de configuração de uma consciência sobre o tempo e fundamental para a refiguração da noção de tempo através da narrativa em um sistema que se retroalimenta. Para o autor, a narratividade, em sentido lato, seria, essencialmente, uma manifestação do tempo: “I take temporality to be the structure of existence that reaches language in narrativity and narrativity to be the language structure that has temporality as its ultimate referent. Their relationship is therefore reciprocal.” (Ricœur, 1980: 169).

Esse processo fica bastante evidente ao analisarmos o sistema ricœuriano da *tripla mimesis* descrito em *Tempo e Narrativa*. Regista-se concisamente que a *mimesis I* refere-se à prefiguração, anterior ao rasgo estrutural, temporal e simbólico; por isso, baseia-se no nível mais elementar de percepção do mundo – a experiência empírica (1997a: 88). A *mimesis II*, por sua parte, realiza a mediação entre as *mimesis I* e a *mimesis III* através da

sistematização da narrativa em si (87). Por fim, a *mimesis III* é o espaço da refiguração, no qual a visão do mundo do leitor atualiza-se de modo que ele passe a perceber a realidade (e, para esta obra em especial, o tempo) de outra maneira, já refigurada pelos processos que ocorrem na *mimesis II* (87). Esse esquema produz “uma espiral sem fim que faz a meditação passar muitas vezes pelo mesmo ponto, mas numa atitude diferente” (112), criando-se um ciclo de reciprocidade entre a narrativa e o tempo.

Neste sistema, portanto, a *mimesis II* tem o papel crucial de mediação que deriva do papel integrativo da tessitura da intriga, cujo dinamismo consiste na premissa de que “a intriga já exerce, no seu próprio campo textual, uma função de integração” (cf. Ricœur, 1997a: 102). Seu caráter mediador, por sua vez, estaria assentado na sua capacidade de extrair uma história de uma pluralidade de eventos ou de transformar acontecimentos em uma história (103); na disposição sintagmática de componentes de um quadro paradigmático (103); e nas suas dimensões episódicas e configurantes que permitem, precisamente, identificar eventos como acontecimentos no tempo e organizar uma sucessão de acontecimentos como um todo significativo, criando um sentido de ponto final (104-106).

Embora Fludernik reconheça a viabilidade do sistema ricœuriano (1996: 239-240), fá-lo fundamentalmente para estabelecer parâmetros cognitivos de assimilação do tempo e dar algum desenvolvimento a uma matéria que já estava resolvida em Paul Ricœur desde *Narrative Time* (1980), nomeadamente a falácia da noção de progressão linear da narrativa, a ser resumida da seguinte forma:

Narrative temporality is no longer simply reducible to the sequence of an initial state, an onset of events and a final resolution point (new static situation) – a linear progression, that is; instead it is monitored by at least two levels of temporal cognition - that of teleology, which recognizes temporal sequence retrospectively, and that of the more mundane level of the actual succession of events in time (their chronology). (Fludernik, 1996: 241)

Outrossim, parece haver uma questão epistemológica em dada terminologia empregada por Fludernik que entrará em conflito com a proposição ricœuriana, sobretudo em relação às noções de existência, de consciência e de tempo. Ao explicar o motivo de não centrar sua análise na intriga e nas ações performadas pelas figuras da ficção, a autora é clara:

Actants in my model are not defined, primarily, by their involvement in a plot but, simply, by their *fictional existence* (their status as existents). Since they are prototypically human, existents can perform acts of physical movement, speech acts, and thought acts, and their acting necessarily revolves around their consciousness, their mental centre of self-awareness, intellection, perception and emotionality. (Fludernik, 1996: 26, *itálico nosso*)

A dúvida que se impõe, porém, é a viabilidade de abordar uma existência ficcional sem ser uma existência centrada no tempo, principalmente ao se propor uma ideia de consciência de si como uma noção distinta da existência numa temporalidade percebida como contínua que, no caso da ficção, é criada pelo sequenciamento de eventos (dinâmicos, como a ação; ou estáticos, como a reflexão) que constituem a intriga. Se é pretendido, pois, confrontar a definição de Fludernik e a proposição de Ricœur, faz-se necessário recorrer a uma das influências teóricas mais evidentes em *Tempo e Narrativa*, que é *Ser e Tempo* de Martin Heidegger. Em uma análise breve de uma tese tão complexa quanto à heideggeriana, citam-se alguns pontos-chave para discutir a problemática apresentada.

Um dos pressupostos mais elementares de *Sein und Zeit* é o da existência como existência no tempo, criando uma perspectiva ontológica largamente influenciada pelo pensamento de Husserl e da fenomenologia: “[...] o ser deve ser apreendido a partir do tempo e os diversos modos e derivados do ser só são efetivamente compreensíveis em suas modificações e derivações na perspectiva do tempo e com referência a ele.” (Heidegger, 2005: 46). Esta afirmação por si já é suficiente para uma problematização quanto à ideia de Fludernik de que o tempo é secundário para a experiência (cf. 1996: 242), ideia que parece ainda mais questionável quando se trata, precisamente, deste conceito que é, por definição, temporalmente situado por ocorrer no domínio do mundo circundante²⁸ (*Umwelt*); além disso, a experiência da existência revelaria a impossibilidade de compreender-se fora do tempo: “[...] when I experience my existence – at the ultimate extremity of reflection – I fall short of the ultimate density which would place me outside time [...]” (Merleau-Ponty, 2002: xiii-xiv). No entanto, pretende-se avançar prioritariamente na discussão da ideia de uma *existência que revolve ao redor de uma consciência*.

Para Heidegger, a condição ontológica apresenta-se de modo distinto a depender da categoria do ente, os quais podem (a) simplesmente ser/estar – *das Vorhandene*; (b)

²⁸ “Experiência. 1. Em filosofia e no sentido tradicional, reflexo sensorial e empírico do mundo exterior” (Dicionário Filosófico, 1972: 113)

sofrer instrumentalização – *das Zuhandene*; e (c) existir, diferentemente dos outros dois, pois este ente é capaz de compreender o ser – *das Dasein*. Logo, como afirma José Reis, “o acto do *Dasein*, e por consequência o ser que o constitui, é nem mais nem menos do que o geral acto de consciência” (2007, 736), o que faz com que existência e consciência sejam lidos como princípios idênticos.

A associação desta noção de existência tem direta relação com o conceito de temporalidade porque os entes que não possuem consciência só ocorrem²⁹ no agora; *i.e.*, para eles, antes significa ainda não haver e depois significa já não haver, “mas se no primeiro caso [no *Dasein*] há esta consciência, então no seu domínio, graças à memória, ela pode pensar o que existiu antes, bem como, graças à antecipação, pode pensar já o que vem depois.” (Reis: 2007, 736). Isso significa dizer que a consciência não pode secundarizar sua temporalidade, pois “uma concepção destas equivaleria, precisamente, a separar da dimensão temporal, onde se forma a existência do homem, a relação sujeito-objeto e a ver na compreensão do ser um ato de conhecimento como outro qualquer.” (Lévinas, 1997: 74-75).

Deste modo, a narrativa não poderia ser a manifestação de uma consciência isolada, definida pelas funções que assume enquanto consciência humana³⁰, nem a manifestação exclusiva do tempo, pois tanto o tempo quanto a consciência desvelam-se mutuamente no *Dasein* como uma coisa só: “Tratar-se-á de encontrar aí o homem na sua totalidade e de demonstrar que essa compreensão do ser é o próprio tempo”, pois “*aquilo que o homem é, é ao mesmo tempo a sua maneira de ser, a sua maneira de existir, de se temporalizar*” (Lévinas, 1997: 75-77, *itálicos do autor*). Por este viés, não haveria experiência prototipicamente humana que não significasse “envolver-se numa intriga”, pois é a organização dos eventos em relações significativas, o estabelecimento de uma memória que caracterize a ideia de singularidade do eu, e a antecipação de futuro pautada na ciência de que *se é para a morte*, que constituem a própria noção de experiência humana.

É possível inferir, portanto, que Fludernik não atribui o mesmo valor àquela que seria a contribuição mais evidente para a compreensão da importância da narrativa nos

²⁹ A utilização dos verbos “ocorrer” e “haver” é uma opção de tradução nossa para substituir o verbo “existir” neste contexto específico. Não parece coerente dizer que estes entes “existem”, uma vez que a existência (*Existenz*) *stricto sensu* só seria possível ao *Dasein* (cf. Heidegger, 2005: 77-78).

³⁰ No sistema de Fludernik, estabelecem-se três formas de consciência: a do protagonista, a do narrador e a do observador; essencialmente definidas por suas funções: experienciar, contar, refletir e ver. (1996: 51)

níveis existencial e histórico para Ricœur: a intriga – “that is, the *development* of a plot and its correlate, the ability to *follow* a story” (Ricœur, 1980: 172, itálicos do autor). Este pressuposto é compreensível ao ler a afirmação da autora como uma tentativa de afirmar que a categoria dos “existentes” não se deve restringir à função que lhes é atribuída em uma intriga, ou subsumi-los ao funcionalismo característico dos estudos estruturalistas; no entanto, parece querer transcender as características do texto ficcional (e da figura ficcional) ao tentar dissociá-la da própria noção de intriga e buscar uma aproximação com a ideia de criação de uma inteligência ficcional autônoma, afastando-se do aspeto temporal que lhe é intrínseco.

Finalmente, tal questão é reconhecida por outros teóricos dos Estudos Narrativos como Werner Wolf e Marie-Laure Ryan, em especial no que concerne os diferentes graus de narratividade que os textos, nas mais variadas linguagens, possuem. Nas suas leituras sobre, respetivamente, a narratividade nas artes visuais e as narrativas transmediáticas, abordam este problema que emerge da proposta de Fludernik, ratificando o ponto que se desenvolveu neste tópico pelo olhar da narratologia, da fenomenologia e da ontologia:

Tal como Werner Wolf observou, um exemplo de uma definição de narrativa que parece demasiado lata para a narratologia transmediática (cf. Wolf, 2003: 181-182) é a definição sugerida por Monika Fludernik que, na sua essência, considera a narrativa como uma expressão da experiência humana e que o enredo não é uma dimensão necessária (cf. Fludernik, 1996:22). Não pretendo certamente colocar em causa a importância oferecida por esta definição à experiência humana (ou antropomórfica), mas se a «experiencialidade» torna o enredo dispensável, então qualquer música que desperte emoções (existirá alguma que não o faça?), qualquer pintura abstrata apelidada de *Guerra*, *Mágoa* ou *Serenidade* e qualquer poema lírico seriam tão narrativos como um romance clássico e mais narrativos do que uma crónica histórica focada em eventos externos. (Ryan, 2021a: 33-34)

1.2.2. Quanto à problemática da diluição das diferenças ou incoerências pelo fenómeno da naturalização, é preciso partir da seguinte consideração:

The term ‘*natural*’ is not applied to texts or textual techniques but exclusively to the *cognitive frames* by means of which texts are interpreted. Nor will the ‘*natural*’ in these pages be opposed to the *unnatural*. Fictional experiments that manifestly exceed the boundaries of naturally occurring story(telling) situations are, instead, said to employ *nonnatural* schemata. (Fludernik, 1996: 9)

A autora reconhece que na criação ficcional pode haver o emprego de recursos que excedam o que é classificado como natural, no entanto, no avançar da sua proposição

sugere a assimilação destes elementos à medida que os leitores são expostos a eles, gerando uma gradativa naturalização e, potencialmente, uma convencionalização, que é a sua transformação em um sistema socialmente reconhecido e amplamente reproduzido, como os gêneros textuais, definidos como “large-scale cognitive frames” (1996: 32).

Em alguns exemplos, no entanto, estes *esquemas não naturais* tornam-se mais frequentes do que aqueles naturalmente adquiridos no nível da pré-figuração. Um caso citado pela autora é o do narrador onisciente, para o qual haveria uma justificção razoável quanto ao seu surgimento e popularidade. Apesar de ser, *a priori*, não natural pela impossibilidade humana da onisciência, esta figura promoveria certa otimização da narrativa (cf. Fludernik, 2012: 367), pois, fundiria dois elementos constituintes da consciência – a observação e a reflexão (cf. 1996: 37), fundamentando a sua posterior teoria do *Blending*, em que quadros cognitivos seriam agrupados para formar uma terceira forma de percepção derivada daqueles quadros primários (cf. 2012: 364).

A possibilidade de assimilação e enquadramento cognitivo de tudo aquilo que seja estranho em algum nível leva, no entanto, a outro ponto, que é a impossibilidade de balizar o que já está – ou não – cognitivamente naturalizado e narrativizado, uma vez que estes processos dependem de exposição, familiaridade e aceitação coletiva em diferentes contextos sociais, históricos e culturais. Isto quer dizer: sempre haverá na narrativa, sobretudo na narrativa literária, elementos que serão mais ou menos estranhos a depender do leitor, pois apenas em *naturally occurring story(telling) situations* estará garantida a exclusão dos *nonnatural schemata* que são os artifícios característicos da produção de textos de maior complexidade.

Portanto, a leitura de Fludernik justifica muito bem o processo de compreensão de leitura e a ‘aceitação’ dos elementos de estranhamento, descrevendo como estes podem ser perfeitamente percebidos sem prejuízo para a compreensão leitora, ainda que não sejam completamente compatíveis com aquilo que é comumente esperado. No entanto, é notável que certas escolhas de recursos são feitas de forma proposital para provocar determinados efeitos de leitura, impedindo uma leitura *natural*, justamente por operarem com o desajustado. É, então, com objetivo de compreender a utilização deste tipo de recursos para a criação de determinada estética que recorreremos à narratologia não natural.

2. «*Parecia de facto impossível*»: a narratologia não natural e a teorização dos modelos desconstruídos

2.1. Deve esclarecer-se de início que a narratologia não natural é um campo de estudos relativamente novo, cujo interesse por parte de um considerável grupo de pesquisadores permitiu uma formulação plural sobre o que é o seu objeto de estudo, o que significa dizer que há diferentes aceções sobre o que significa ser não natural no contexto narrativo. Destacam-se, porém, as propostas de Brian Richardson, Jan Alber, Stefan Iversen e Henrik Skov Nielsen, pela tarefa a que se propõem ao tentarem sistematizar e conciliar tal variedade de interpretações no texto introdutório de *A Poetics of Unnatural Narrative* (2013) e no artigo *What is Unnatural about Unnatural Narratology?* (2012), que é uma resposta direta ao artigo de Monika Fludernik intitulado *How Natural is Unnatural Narratology?* (2012), em um debate direto publicado no mesmo volume da revista *Narrative* da Universidade de Ohio, nos Estados Unidos da América.

Uma das referidas possibilidades interpretativas, nomeadamente a de Brian Richardson, está diretamente relacionada ao conceito de natural proposto pela narratologia cognitiva, cujo ponto de partida é a rejeição à tentativa de reprodução da experiência humana enquanto escrita mimética:

A conventional, realistic, or conversational natural narrative typically has a fairly straightforward story of a certain magnitude that follows an easily recognizable trajectory. Unnatural narratives challenge, transgress, or reject many or all of these basic conventions; the more radical the rejection, the more unnatural the resulting story is. For me, the fundamental criterion of the unnatural is its violation of the mimetic conventions that govern conversational natural narratives, nonfictional texts, and realistic works that attempt to mimic the conventions of nonfictional narratives. (Richardson, 2013: 16).

Apesar de potencialmente cumulativas, apresentam-se, no entanto, três linhas distintas de transgressão do mimético: (i) a transgressão das convenções típicas na narrativa conversacional, *i. e.*, aquela natural por definição nos termos de Fludernik; (ii) a transgressão das convenções de um texto não ficcional, que só pode ser assim definido pelo confronto direto com a realidade material, de modo a reforçar o aspeto mimético e a rejeitar, por consequência, uma *doutrina da panficcionalidade* (Ryan, 1997, tradução livre) nas quais ficção e não ficção seriam categorias indistintas, como na *Meta-História*

de Hayden White (1995); (iii) a transgressão das convenções de obras realistas que, em dado nível, tentam imitar as características de um texto não ficcional, ou seja, obras que tentam esconder a sua condição artificial. Das propostas de Richardson, interessa, particularmente, este último aspeto, pelo facto de todo este arranjo teórico ser erigido para compreender uma obra literária que é lida como realista, sendo este o caso da obra que é o objeto de estudo desta tese.

Ao considerarmos *O Delfim* como um romance do *realismo subjectivo e experimental* cardoseano na classificação proposta por Petar Petrov (2000: 72-84), como exposto no capítulo anterior, assume-se sua filiação a um procedimento realista. No entanto, é preciso que haja divergências dentro deste próprio procedimento para que se possa afirmar seu estatuto de precursor de uma literatura pós-moderna, pelo que trazemos outra questão levantada por Brian Richardson: “All works of literature have mimetic and artificial aspects; literary realism attempts to hide its artifices; antimimetic texts flaunt them.” (2013: 28).

É possível inferir que esta afirmação se assenta numa comparação de uma tradição realista consolidada no século XIX em oposição às experiências literárias de maior desconstrução, com destaque para o pós-modernismo, como assume Brian Richardson em *Narrative Dynamics* (cf. 2002, 47). No entanto, crê-se que *O Delfim* habita um espaço de ambiguidade coerente com sua própria arquitetura, em que o seu realismo, na mesma medida em que abraça o romance mimético, sofre interferências de um projeto de desconstrução que se manifesta, sobretudo, nos movimentos metaficcionais e metalépticos, dissonantes para um texto realista, explícitos no emprego de recursos não naturais (ou *non natural schemata*), ainda que em um texto de conteúdo predominantemente mimético.

Neste sentido, as propostas de definição do não natural para Stefan Iversen e Henrik Skov Nielsen são significativas para a interpretação sobre o não natural que se pretende empregar³¹, pelo que as citamos e comparamos:

³¹ A proposta de Jan Alber, embora também seja relevante e esteja apresentada no mesmo contexto das outras três mencionadas, não é particularmente útil para o argumento em desenvolvimento neste

Stefan Iversen ties the notion of the “unnatural” to narratives that present the reader with clashes between the rules governing a storyworld and scenarios or events producing or taking place inside this storyworld, clashes that defy easy explanations.

[...] Nielsen defines unnatural narratives as a subset of fictional narratives that—unlike many realist and mimetic narratives—cue the reader to employ interpretational strategies that are different from those she employs in non-fictionalized, conversational storytelling situations. (Alber et al., 2012: 373)

A noção de Iversen dialoga diretamente com o conceito de *Mundos Possíveis* e dispensa um vínculo com a realidade material, na esteira do pensamento de teóricos como David Lewis (1978), Thomas Pavel (1975, 1986), Lubomir Doležal (1976, 1988) e Umberto Eco (1984), que partem do não-dogmatismo filosófico para a criação de uma teoria da narrativa em que cada universo literário é uma realidade imaginada possível:

[...] the literary text establishes for the reader a new actual world which imposes its own laws on the surrounding system, thereby defining its own horizon of possibilities. In order to become immersed in this world, the reader must adopt a new ontological perspective, thereby entailing a new model of what exists and what does not. “In this precise sense,” writes Pavel, “one can say that literary worlds are autonomous.” Any comparison between art and reality is legitimate but “logically secondary to the unique ontological perspective posited by the work” (1975: 175). (Ryan, 2019: s/p)

Ainda sobre a possibilidade de criação de uma ontologia de um mundo ficcional e sua independência em relação a certo grau de representação, é de se referir o próprio trabalho de Ryan no seminal *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory* (1991) e também o de Ruth Ronen em *Possible Worlds in Literary Theory* (1994), este último de grande valia para a compreensão tanto do conceito central a que se refere quanto do motivo pelo qual tal tipo de análise ainda é negligenciado dentro dos estudos narrativos:

It is assumed in literary studies that most literary works, especially narrative types, construct fictional worlds. Yet, despite the longevity and acceptance of this assumption by literary theory and criticism, the concept of fictionality has almost been entirely neglected until recent years. This neglect is mainly due to a long

tópico, já que privilegia o conteúdo e prioriza o resgate da não naturalidade de elementos convencionados como o sobrenatural e o fantástico, o que não é o caso d’*O Delfim*.

tradition of massively focusing on the mimetic function of literary worlds: literary criticism has been traditionally preoccupied with the representational and mimetic relations between the worlds of literature and an actual reality, paying no heed to the logical and semantic implications of the fact that literary worlds are fictional, imaginative constructions. (Ronen, 1994: 18).

É fundamental, no entanto, mesmo ao considerar a autonomia de um mundo ficcional, avaliar o seu grau de plausibilidade pela consistência das leis internas que o governam, de modo que devem respeitar mínimos princípios lógicos: a lei da não-contradição e a lei do terceiro excluído (cf. Ryan, 2019), conforme já formuladas por Aristóteles e sucessivamente retomadas na história da filosofia ocidental. Estes axiomas, quando postos em causa em um mundo possível, configurariam um conflito com o pensamento natural e intuitivo.

Assim sendo, importará, na conceção de Iversen, se os princípios lógicos e de não-contrariedade são aplicáveis dentro do universo narrativo, enquanto, o não natural residirá na impossibilidade de coexistência de eventos mutuamente exclusivos do ponto de vista lógico em um mesmo *storyworld*. Não seria relevante, então, se este evento se enquadra na categoria do insólito, do maravilhoso, *i. e.*, do não mimético no sentido vulgar, ou, pode-se ainda dizer, do não mimético diegético, posto que a análise do autor tem um viés formal, pautado pela engenharia do universo criado.

Na aplicação da teoria de Iversen para o universo narrativo d'*O Delfim*, por sua vez, é possível verificar alguns momentos em que este princípio da não-contradição não é respeitado, criando elementos de não-naturalidade, mesmo que pontuais. Cita-se, por exemplo, a data de morte de Maria das Mercês³², efetivamente registada pelo autor no ano de 1967 (1998: 97) e, poucas páginas depois, no ano de 1966 (1998: 101), incoerência que não necessariamente promove mudanças no estado das coisas, mas que surge como ruído na estabilidade de uma narrativa mimética, assentada sobre a ideia de continuidade.

2.2. A teoria dos mundos possíveis também poderia mostrar-se particularmente útil para a análise d'*O Delfim* quando o leitor é confrontado com a justaposição de vários

³² Este exemplo será objeto de maior atenção no capítulo subsequente.

cenários simultaneamente apresentados. Um exemplo concreto concernente à sua estrutura – e os princípios que a erigem – é o facto de haver duas versões para um capítulo, como é o caso dos capítulos XXVI-a e XXVI-b³³, em que ambos são concebidos de forma distinta para terminarem com a mesma pergunta ao Engenheiro (com mais ou menos texto adjunto). No capítulo XXVI-a lê-se: “«*T’es mort?*», pergunto, só com os olhos, ao meu anfitrião sentado no maple. «Estás morto por dentro, Engenheiro avicultor?»” (1998, 197). Enquanto no capítulo b: “«*T’es mort*, Engenheiro? Estás morto, anfitrião do lusco-fusco?» [...] Volto-me na cama: «Pudor. Não se fala de um morto pelas costas.»” (1998: 205).

O episódio dos dois capítulos propõe um problema para uma tentativa de leitura sequencial, pois apresentam desenvolvimentos diferentes para um mesmo evento central – um passeio de barco com Tomás Manuel pela lagoa – em que não só há divergências quanto ao que é narrado, como também há, por parte do narrador, reflexão e atitude distintas quanto ao modo como se deve contar essa história. Tal diferença fica patente na maneira de caracterizar Tomás Manuel, nos temas abordados nas conversas, no léxico que escolhe para a personagem, nas anedotas que reproduz ou omite; a diferença, porém, é manifestamente intencional, como sublinha o narrador no capítulo XXVI-b, aquele que, dos dois, é o mais consciencioso sobre a tarefa de contar:

É, considero aqui, um ofício delicado contar o tempo vencido. [...] Cumpre-me prestar bem o ouvido às palavras e repeti-las como uma testemunha que vai ditando ao escrivão, fiel à sua consciência e ao seu juramento. Uma testemunha que procura o rigor para não macular covardemente o retrato que se reflecte nele, Tomás Manuel. (Pires, 1998: 198-199).

Há, portanto, uma deriva metaléptica com a evidente intenção de destacar a própria tarefa do escritor e as *nuances* da elaboração de uma narrativa a partir de um material coletado e arquivado pela memória de uma personagem – o Senhor Escritor – e

³³ Utilizamos a numeração dos capítulos conforme a edição de 1998, como explicado na introdução. Verifica-se, porém, que a edição de 1968 numera tais capítulos como XXV(I)-a e XXVI-b. Preferimos a notação mais recente por coerência com a edição que privilegiamos nas citações e por apresentar a equivalência entre essas duas versões para o mesmo capítulo de forma ainda mais nítida, retirando os parêntesis.

seu ficcional caderno de apontamentos. Tal deriva potencializa um movimento dêitico que aponta para a figura do autor fora do texto e o seu ofício, no qual precisaria escolher apenas uma versão para um capítulo, mesmo que tenha escrito várias delas. Nesse desvio, por sua vez, relembra a existência de um *Actual World*, nos termos de Lewis (cf. 1973), o mundo onde coabitam o autor e o leitor – regido por leis idênticas para estas duas entidades, em que verificam que a composição do mundo ficcional obedece a critérios bem definidos para que aquele seja socialmente compartilhado e compreendido.

Este episódio, igualmente, ilustra exemplarmente a proposição de Nielsen, quanto à necessidade de o leitor empregar estratégias de leitura pouco convencionais para assegurar a inteligibilidade do texto, pois a sua construção não se quer irrefletida³⁴. Isto quererá dizer: se Iversen assinala a não naturalidade na desobediência de princípios lógicos fundamentais, como a não-contradição; Nielsen aloca a não naturalidade na quebra de comunicação – natural – que certas narrativas estabelecem: “Narration is communication. I will call that part of narration that is not communication unnatural narration.” (2010: 279)

A sua definição traz, então, para a categoria do não natural todos os processos narrativos que forcem o leitor a estabelecer uma lógica interpretativa e a recorrer a justificações hipotéticas para conferir sentido a determinado enunciado. Ainda valendo-se do exemplo dos capítulos alternativos, é facultada ao leitor a possibilidade de escolher um ou outro para uma leitura sequencial, nos moldes da *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar; é possível também ler o capítulo b como uma reescrita do capítulo a, depois de o autor reler a obra pronta³⁵, uma vez que diz: “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 juízo da Crítica) [...] então esse alguém necessita de pudor para encontrar o gosto exacto [...]” (Pires, 1998: 198); ou mesmo de uma obra em curso, em que variadas ideias para um mesmo capítulo podem coexistir para enfatizar o processo criativo de um narrador-escritor. Como descreve Arnaut:

³⁴ É de se notar, neste caso, a reforçada intenção do autor em haver duas versões para o mesmo capítulo, visto que altera à mão, nas primeiras provas impressas d’*O Delfim*, a sequência numérica dos capítulos para sua estruturação como se conhece, nas páginas 160 e 170 das provas de granel, pertencentes ao espólio de José Cardoso Pires na BNP, caixa 13.

³⁵ Esta análise parece querer indicar que o capítulo XXVI-b foi incluído depois das primeiras provas de páginas do livro impresso, o que não se confirma, pois já constava nas provas de granel anteriormente referidas; assim o autor cria a ilusão de um acréscimo que só poderia ser contestada por um estudo filológico e documental.

Aliados à já aludida fragmentação causada pelo entrecruzar e pela colagem de tempos e de vozes, 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.

Ao mesmo tempo, jogando-se assim estes diversos dados sobre as folhas, o que em última instância se consegue é uma maior intervenção das capacidades interpretativas do leitor [...] (2002: 129).

Todas estas – e muitas outras – interpretações que visem assegurar a coerência do todo do texto só são viáveis, reitera-se, pela abertura da própria obra. Sua qualidade entrópica (cf. Arnaut, 2002: 129) permite “o excesso de repetições, acúmulo de informações, as múltiplas versões, todas tendo as mesmas chances de serem verdadeiras” (Guelfi, 1999: 255). Tais hermenêuticas – e diz-se o mesmo das aceções sobre o não natural aplicadas para esta elaboração de hipótese – decorrem de um ponto-chave (referido no capítulo anterior) da leitura sobre *O Delfim*: a exigência de que o leitor tenha uma participação ativa no processo de organização do texto, o que se intensifica quando aquele é confrontado com o ambíguo e com o inesperado.

É preciso, porém, perceber que o inesperado advém, exatamente, da criação de determinada expectativa em relação ao texto, que é resultante da experiência individual, de um contexto social, e, na especificidade da literatura, do género textual ao qual ele está vinculado. Isso porque incluem-se no processo de naturalização o fator diacrónico e o respetivo desenvolvimento histórico das formas de narrar, diretamente relacionados à refiguração da *mimesis III*, de Ricœur, anteriormente abordada; e também correspondente ao terceiro dos quatro níveis dos parâmetros cognitivos de Fludernik, no qual tais quadros cognitivos são culturalmente adquiridos e socialmente compreendidos como abstrações que compreendem um grupo de produções narrativas (cf. Fludernik, 1996: 45). Assim, é necessário debruçar-se também sobre o aspeto genológico para compreender a dinâmica entre o princípio da não naturalidade e as tipologias textuais.

3. «Falta de cumprimento do ajustado»: *O Delfim* como ilusão genológica

3.1. Neste tópico pretendemos colocar uma hipótese para a qual toda a teoria levantada poderia ser confirmada na leitura d’*O Delfim*: uma narrativa – especificamente, um romance – pode ser essencialmente mimético, mas guardar, em sua feitura, recursos não naturais capazes de causarem maior estranhamento do que a utilização de elementos convencionalmente não miméticos a depender do contexto de leitura. Destarte, entende-

se que a presença de figuras não miméticas em um texto não é necessariamente transgressora, e que o *do costume* e o *fora do costume* são conceitos variáveis de acordo com o gênero textual em que tais recursos estão inseridos e com o seu desenvolvimento na intriga, o que a torna mais ou menos plausível. Para alguns teóricos, destaca-se, a utilização de recursos não naturais em obras miméticas, especialmente aquelas sob o véu do realismo, teriam, efetivamente, maior potencial transgressivo do que obras manifestamente antimiméticas (cf. Mäkelä, 2013: 143), sobretudo pelo fator surpresa e de quebra de expectativa que provocam no leitor.

No ensaio *Figurações do Insólito: a reversão do típico*³⁶, Carlos Reis trata da ideia do potencial de transgressão ao analisar a construção de personagens típicas ou atípicas – sendo a personagem típica aquela que conformaria uma certa conjunção de “propriedades sociais, psicológicas ou físicas” e “que age de forma redundante e previsível” (Reis, 2015: 106), enquanto a figuração do insólito seria a sua reversão. Porém, em certas classes de narrativas, o típico seria o não mimético e não realista. Dirá o autor:

Quando, numa narrativa daquele tipo [narrativas fantásticas], facilmente reconhecemos o vampiro, a sereia, a fada, o duende ou o fantasma – e é claro que estas personagens provêm de diferentes ‘famílias’ do fantástico –, então podemos dizer que o típico como propriedade e o tipo como personagem estão de volta. (Reis, 2015: 115 – 116).

Por esta linha de pensamento, podemos questionar se a presença de um fantasma em um conto de terror ou de um animal falante em uma fábula constituiriam propriamente um elemento de estranhamento – dentro da definição proposta – caso o leitor saiba o que é esperado haver nestes dois gêneros textuais. Ainda além: se lidamos com uma manifesta subversão das leis da natureza no caso do fantasma, que cria o *efeito de fantástico* aludido por Todorov (2006: 16), no caso da fábula, este efeito perde sua potência, pois o animal falante seria lido como uma alegoria.

Há relatos que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor chegue a interrogar-se nunca sobre sua natureza, porque bem sabe que não deve tomá-los ao pé da letra. Se os animais falarem, não temos nenhuma dúvida: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas em outro sentido, que denominamos alegórico. (Todorov, 2006: 19)

³⁶ O texto compõe a coletânea de ensaios *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem* (2015). Citamos, na bibliografia, o livro (não apenas o ensaio) por referirmos outros ensaios em diferentes momentos da tese.

Diferente, porém, é a reação do leitor ao notar que Úrsula Iguarán Buendía vive muito mais de cem anos, por exemplo, em *Cien Años de Soledad* (1967). O leitor que espera um romance de realismo mimético surpreende-se não só com o surgimento de elementos insólitos para o realismo (daí a necessidade de especificá-lo em uma vertente que abrace suas características fantásticas), mas também com a ausência de uma justificação que lhe confira alguma plausibilidade – como no romance de ficção científica ou nas bandas desenhadas. Máquinas do tempo ou interferências alienígenas, *verbi gratia*, podem não ser representações da realidade concreta, mas são uma tentativa de conferir uma explicação lógica aos eventos não naturais que frequentemente aparecem naqueles géneros literários³⁷. Gabriel García Márquez, no entanto, não se preocupa com essa adequação, o que leva o leitor a crer que, simplesmente, as leis da natureza do mundo em que o leitor está situado (o *Actual World* ou ACW) não se aplicam da mesma forma a Macondo.

Da perspectiva da receção leitora, portanto, estabelecemos quatro possíveis conclusões sobre a não naturalidade na produção ficcional:

a) O elemento de estranhamento é dependente da condição contextual imposta pelo género literário.

In such cases [certain literary genres], impossibilities have been conventionalized, that is, turned into basic cognitive categories; the unnatural has become an important element of the conventions of genres such as epics, romances, fantasy novels, or science fiction narratives. (Alber, 2013: 51)

b) O conhecimento prévio do leitor é um fator determinante para estabelecer o grau de estranhamento.

At the very least, then, we need to recognize that any account of breaks in the mimetic code needs to account for the power of conventions. More specifically, such an account needs to attend to the way that this power breaks the equivalence between the natural and the mimetic and the unnatural and the antimimetic, because mimesis depends on relationships that go in two directions: toward the world outside the text and its physical laws and toward accepted practices that are much more part of literary history than scientific and cultural history. Furthermore, conventions arise and endure, among other reasons, because authors and audiences both find benefits in what they enable. (Phelan, 2013: 170 – 171)

³⁷ Destaca-se com isto a manutenção do princípio lógico dos *Mundos Possíveis*.

c) A validade de uma justificava lógica – mesmo que uma lógica impossível fora da ficção – é mediada pela ficcionalidade inerente ao texto literário.

It would be claimed that the fictionality of literary worlds is a composite phenomenon assuming both inter-world relations (fiction cannot be defined outside a cultural system that defines also nonfictional modes of being) and intra-world. In the case of narrative worlds, intra-world organization is determined by narrativity. (Ronen, 1994: 12)

d) A concordância quanto à logicidade da construção ficcional é reflexo de processos naturalizados e convencionados, ainda que não naturais.

The strange, the formal, the fiction must be recuperated or naturalized, brought within our ken, if we do not want to remain gaping before monumental inscriptions. (Culler *apud* Fludernik, 1996: 31)

Estas quatro conclusões giram em torno de um conceito central para este capítulo, fundamental para a compreensão de quaisquer textos ficcionais: a naturalização, na terminologia de Culler³⁸. Com isso, é possível verificar, através de variados estudos da narratologia cognitiva, que o não natural faz parte do aspeto imaginativo característico da mente humana e pode tornar-se um elemento de familiaridade a depender da sua proliferação nas produções narrativas, de modo que passe a ser percebido como padrão. Ademais, a própria mente humana estaria predisposta a conferir significado àquilo que desconhece por ser esse o seu *modus operandi* em relação a quaisquer eventos do mundo (Herman, 2011: 34). Assim, natural e não natural seriam conceitos flutuantes que dependem de processos assimilativos socialmente induzidos.

Finalmente, se o conceito de natural está associado ao processamento da informação e sua reorganização em quadros cognitivos que lhe confirmam características narrativas reconhecíveis³⁹, também será possível verificar que, para a narratologia natural, o grau mimético das figuras e ações da intriga não serão exatamente relevantes, como já delineado no tópico 1.2.2. Para a NNN, por sua vez, importa exatamente

³⁸ Importa notar que Monika Fludernik opta pelo termo “narrativization”, embora ele tenha uma aceção muito semelhante a “naturalization” de Culler. Isto porque a autora circunscreve sua análise aos parâmetros narrativos que considera naturais: “natural parameters do not effect narrativization but narrativization utilizes natural parameters as part of the larger process of naturalization applied by readers to the unfamiliar.” (Fludernik, 1996: 46).

³⁹ Para a narratologia cognitiva, por exemplo, tal processamento ocorre por um processo combinatório de várias ferramentas de consciência e compreensão (cf. Ryan, 1992: 371).

reconhecer quais são os elementos originalmente não naturais que integram a narratividade, ou identificar a artificialidade dos recursos empregados no estabelecimento de padrões narrativos culturalmente partilhados, como os gêneros textuais.

3.2. Compreendidas algumas questões conceituais pelo viés dos estudos narrativos, este item pretende esclarecer alguns pontos sobre o subgênero⁴⁰ narrativo específico do qual *O Delfim* aparentemente aproxima-se. Indícios do texto sugerem ao leitor o desenvolvimento de uma história sobre um crime a ser desvendado:

“Não o viu? Não se encontrou com ele lá por Lisboa?”

Perante isto um homem hesita. Percebe que houve coisa. Mas o quê?

“Crime”, pronuncia o dente inquisidor; e sente-se que dentro do Velho se tinha levantado uma alegria mansa. [...]

Tocado pelo veneno da curiosidade, em vez de me dirigir logo para aqui, onde uma estalajadeira de caçadores aguardava a minha chegada desde manhã, acompanhei o Velho ao café. (1998: 40-41).

Na concordância com Teresa Cerdeira, que afirma que “a volta do personagem à Gafeira, um ano depois, faz nascer uma *enquête* só aparentemente policial” (2000: 151), é necessário, portanto, compreender a constituição do gênero para confrontar suas características essenciais àquelas que *O Delfim* parece simular:

O romance policial é um *subgênero narrativo* (v.) em que se relata a investigação de um crime, levada a cabo por alguém (um detetive ou um investigador policial) que, seguindo e interpretando indícios, tenta descobrir a identidade do criminoso e explicar as razões que o motivaram (o chamado móbil do crime). (Reis, 2018: 464).

A definição de Carlos Reis, presente no seu *Dicionário de Estudos Narrativos*, virá ainda acompanhada de uma análise dos elementos que compõem a sua estrutura narrativa, nomeadamente, uma intriga centrada na “tentativa de resolução de um enigma”; personagens recorrentes, como “o investigador, o suspeito, a vítima”; “Situações e episódios ajustados à construção e à persistência do enigma”, como a “reconstrução temporal do crime”; além de exemplos de figuras consagradas deste gênero, como Sherlock Holmes ou Hercule Poirot, e de autores que com ele já flirtaram, como Eça de

⁴⁰ Doravante referido apenas como *gênero* por uma questão de fluidez na leitura.

Queirós, Ramalho Ortigão, Fernando Pessoa e José Cardoso Pires, na Literatura Portuguesa (cf. Reis, 2018: 464 – 467).

Parece evidente, então, que a intriga com um enigma a ser resolvido será o ponto de partida de qualquer narrativa dessa natureza. Tanto é assim que Todorov, em *Estruturas Narrativas*, classifica o “romance policial clássico” como “romance de enigma” (2006: 94), ao considerar que a figura do policial não é essencial, podendo ser ocupada por outras personagens que cumpram este papel, como um jornalista, um nobre cavalheiro com grande capacidade de raciocínio lógico (como o August Dupin, de Edgar Allan Poe) e, n’*O Delfim*, um escritor. É essencial que tal enigma, no entanto, tente ser solucionado, sendo esta a motivação da narrativa, e que, preferencialmente, a investigação tenha um resultado satisfatório.

Deste modo, é possível afirmar que os romances desse tipo obedecem a uma estrutura teleológica, em que seus processos necessariamente cumprem uma determinação de causa e efeito; em que a análise das pistas encontradas leva a uma conclusão, que é o produto de um raciocínio dedutivo ou indutivo assentado sobre uma estrutura silogística. Essa relação de causa e efeito só terá sentido, notadamente, dentro de uma narrativa que faça uma clara distinção entre os tempos passado, presente e futuro, mantendo seu *telos*: todos os eventos descritos têm o objetivo de serem conjugados em um momento apoteótico da narrativa em que o enigma será solucionado.

Considerada, então, a estrutura deste tipo de narrativa, interessa explorar muito brevemente seu histórico para saber o que é, nela, convencional. Admitindo seu surgimento no contexto anglófono do início do século XIX e, posteriormente, estruturada de modo paradigmático, sobretudo por Edgar Allan Poe nas histórias protagonizadas por Auguste Dupin (cf. Worthington, 2010: 22), não seria surpreendente que o não natural pairasse sobre o romance policial, dado o reconhecido estilo do escritor. Efetivamente, em variadas narrativas do gênero, quando a solução do enigma não é evidente, uma das possibilidades imediatas de sugerir uma resposta seria propor uma causa sobrenatural, como no canônico *The Hound of the Baskervilles*, de Arthur Conan Doyle, em que Sherlock Holmes proverá uma explicação lógica – e humana – para a hipótese dos ataques cometidos por um cão demoníaco.

Na análise das narrativas policiais protagonizadas pelas personagens Auguste Dupin e Sherlock Holmes, Gregório Dantas observa: “Fortalece-se, portanto, o conceito de policial como um gênero de raciocínio, mas não necessariamente realista.” (2016: 153). Assim, mesmo quando é desvelado um mistério, a solução pode estar na fronteira

com o insólito pelo seu grau de excentricidade, como em *The Murders in the Rue Morgue*, de 1841. Ademais, além das histórias que desvendam um evento sobrenatural e revelam-no como uma farsa, nos mesmos moldes, há o movimento contrário: narrativas que sugerem um crime comum, posteriormente identificado como uma questão dos domínios paranormais. São exemplo as obras de Arthur Machen protagonizadas pela personagem do investigador Dyson, como *The Inmost Light* de 1894, em que a hipótese inicial é a de um marido que teria assassinado a sua esposa, que será depois desmentida, dando lugar a um evento de natureza fantástica⁴¹.

Com estas colocações, pretendemos comprovar, tão-somente, que o leitor habitual do romance policial não ficaria necessariamente chocado com a presença, neste tipo de literatura, de figuras ou eventos que seriam considerados insólitos em um romance realista, inclusive por aceitar a possibilidade de defrontar uma farsa a ser desvendada. Nas palavras de Jorge Luís Borges:

O romance policial gerou um tipo especial de leitor. Costuma-se esquecer isto, ao se julgar a obra de Poe; Poe criou, por um lado, o conto policial e, depois, o tipo de leitor de ficção policial [...]. Nós, ao lermos um romance policial, somos uma invenção de Edgar Allan Poe. (Borges *apud* Dantas, 2016: 151).

Se é assim, questiona-se: o que seria incontestavelmente estranho a um texto desta natureza? Uma hipótese que se julga coerente seria a *extremação do discurso* que levasse à *subversão do tempo* e, conseqüentemente, à *abdicação do caráter teleológico do texto* por secundarizar a solução do enigma e o sentido de finalidade que seriam da própria natureza deste tipo de textos.

Como já demonstrado, embora normalmente a ideia de não naturalidade seja associada apenas a elementos que fazem parte do conteúdo do texto, a NNN reiteradamente confirma que o não natural reside não só no nível da representação, mas também no campo do discurso. A rutura da temporalidade linear, por exemplo, seria um dos recursos mais eficazes para transgredir a *mimesis*, exatamente por ser viável nos dois domínios: é possível jogar com a lógica temporal da história e ter, como efeito, o

⁴¹ É notável a perpetuação destes modelos de arquitetura narrativa na cultura de massa, de forma a perdurarem até a contemporaneidade, infiltrarem-se em produções de outros *media* e serem amplamente aceites por públicos diversificados. Entre muitos exemplos possíveis, citamos a série animada infantil *Scooby Doo*, franquia do grupo Hanna-Barbera criada em 1969, em que um evento sobrenatural é sempre revelado como farsa; e a série televisiva *X-Files*, criada por Chris Carter na década de 1990, em que os crimes investigados pelos detetives norte-americanos serão eventualmente atribuídos a causas paranormais, que fogem à capacidade de solução pela ciência.

estranhamento, bem como é possível fazer opções de reorganização do tempo no campo do discurso e gerar – ou não – o mesmo tipo de efeito, a depender do contexto (cf. Richardson, 2002a).

Como um exemplo do primeiro caso, cita-se *Orlando*, de Virginia Woolf, em que há uma progressão temporal linear, mas que não está em conformidade com as leis da natureza. Orlando envelhece em um ritmo inconstante, de modo que os seus vinte anos de vida venham a equivaler a mais de três séculos para as outras personagens, uma temporalidade denominada por Richardson de *differential* em 2002 (50) e depois reclassificada como *contradictory* em 2019 (123)⁴². Já no segundo caso, podemos citar simplesmente recursos de anacronismo, abundantes em variados géneros literários, que não necessariamente abalam a temporalidade progressiva da história, mas que apenas permitem que a sequência dos eventos narrados tenha interposições de segmentos de outros eventos – anteriores ou posteriores – ao presente do narrado através das analepses e prolepses.

No romance policial, as técnicas narrativo-compositivas como a analepse são amplamente empregadas, principalmente pela sua função de retomar eventos que depois serão utilizados para elaborar o raciocínio que levará à solução do crime (cf. Coutinho et al., 2012: 29). No entanto, a contradição temporal seria especialmente flagrante, considerada a característica teleológica anteriormente mencionada deste género narrativo. Se o tempo não se organiza até levar o leitor a uma conclusão derivada de uma série de ações passadas, não há *telos*, não há objetivo, não há solução (ou tentativa de solução) do mistério, logo, foge-se daquilo que seria convencional ao género e natural de acordo com o entendimento humano. Citamos novamente Richardson: “The ending of a traditional or natural narrative is generally expected to wrap up the plot, reveal all the mysteries, provide some sort of poetic justice, and resolve the major problems that generated the story in the first place.” (2013: 26).

3.3. A análise d’*O Delfim* como – uma ilusão de – um romance policial é colocada pelo próprio José Cardoso Pires. Dirá o autor:

No plano da reconstituição dos factos a visita à Gafeira decorre de algum modo como nas histórias policiais. Aproximar... mudar de pista... desviar a objectiva para o pormenor despercebido... A receita é Sherlock & Hitchcock, com mais

⁴² As variadas categorias temporais propostas pelo autor serão retomadas no capítulo seguinte para tratar especificamente das temporalidades não naturais.

sangue, menos sangue, mais humor, menos humor. Sem muito esforço, *O Delfim* pode até inscrever-se na Tipologia do Romance de Enigma de Tzvetan Todorov, *Estruturas Narrativas*, pois assenta abertamente na coexistência de “duas histórias, uma das quais está ausente mas é real e outra que está presente e tem papel insignificante.” Com a diferença, porém, de que na investigação sobre a Gafeira o insignificante é o crime. (Pires, 2003: 121-122).

Duas considerações e um problema apresentados exatamente nesta ordem. Em primeiro, há a manifesta inspiração cardoseana: Sherlock Holmes e Alfred Hitchcock. A personagem de Sir Arthur Conan Doyle indica-nos que os procedimentos de investigação estarão presentes à imagem e semelhança do detetive. Hitchcock indica-nos certas opções estéticas, modos de descrição de espaços e eventos com a potência visual de quem pensa a partir de um limiar entre a literatura e o cinema⁴³. A seguir, há a referência teórica evidente, o enquadramento categorial todoroviano: uma história concluída (as mortes e o desaparecimento) e outra história que existe em função da primeira (a da investigação). Por fim, no entanto, há a contradição das duas considerações anteriores: a inspiração e a estrutura são de um romance de enigma, mas pouco importa o crime. A pergunta que se impõe é: se o crime não importa, há um romance de enigma?

Um dos modos de tentar responder a esta indagação é analisar o percurso da personagem encarregada da tarefa detetivesca para perceber se ela realiza esforços mínimos para cumprir sua função textual. Em primeiro lugar, o narrador não parece propriamente preocupado em descobrir se Tomás Manuel – o suspeito – é inocente ou culpado, meramente valendo-se de toda a intriga para recordar ou recriar imagens de momentos que viveu com a personagem, o que fica claro desde o primeiro parágrafo do livro, do qual destacamos o comentário de que as anotações das conversas com Tomás Manuel foram feitas “com divertimento e curiosidade”. (Pires, 1998: 29). É interessante notar também como sua preocupação maior recai na forma de escrita desta história, por exemplo, como no Capítulo II – em que o Velho, o Batedor e o Dono do Café discutem se houve crime e, caso sim, quantos – em que o Senhor Escritor foca-se na reflexão sobre o termo adequado para se referir a Tomás Manuel: “Infante... Infante..., repito de mim para mim. E muito no íntimo peço-lhe desculpa de ter empregado um termo tão do Velho [...]” (1998: 43).

Ademais, como dito, os factos textuais apresentam duas mortes e um desaparecimento, mas há o constante debate em relação ao ter havido realmente um crime.

⁴³ Este assunto será desenvolvido no quarto capítulo desta tese.

Se, no modelo mais tipificado do romance de enigma, parte-se do princípio de que os eventos misteriosos envolvem, efetivamente, um delito, *O Delfim* oscila pelas diversas opiniões das personagens, que transcrevemos do capítulo anteriormente referido:

O Batedor então:

«De qualquer maneira fugiu. E quem foge é porque não quer ser apanhado. Essa é que é essa.»

Velho-Dum-Só-Dente:

«Agora assobiem-lhe às botas. Matou, cometeu crime... E ainda dizem que há justiça.»

Batedor:

«Duas mortes, nem menos»

Velho:

«Uma, Batedor exagerado. O Domingos foi morto pela patroa.»

Aqui se estabeleceu uma confusão. Segundo o comerciante, proprietário de uma casa de porta aberta, já se sabe: a verdade está nos autos. Nada de crime. Segundo o cauteleiro a moeda foi o ciúme. A patroa matou o criado, e o marido, roído de mágoa, mata-a por sua vez. (Pires, 1998: 42).

Se as personagens não são fiáveis como testemunhas, tampouco são imparciais, resta apenas a análise do narrador-investigador como modo de decifrar a questão. A conclusão do texto, por seu turno, coloca mais perguntas do que respostas. Não tendo solucionado nenhum enigma, o autor sinaliza uma data para o encerramento da narração: dia primeiro de novembro de 1966, o que seria impossível logicamente, uma vez que ele afirma ter-se ausentado por um ano, e retornado à aldeia em outubro de 1967. Esta datação sugere duas interpretações: (1) tudo que foi narrado era hipotético. O escritor nunca saiu do quarto, apenas viu os Palma Bravo no largo da Gafeira no dia 31 de outubro e imaginou uma história que encenava a convivência com essas personagens-tipo – o Marialva em decadência; a esposa rica e infeliz; o criado mestiço – e posteriormente um mistério que envolvia tais personagens; (2) a estrutura da narrativa adota uma temporalidade que extrapola a estrutura circular, retornando não para o início da narrativa, mas para um tempo anterior a ele, cuja história que virá a se constituir preencheria o período de ausência de um ano do narrador, sobre o qual não há nenhuma informação concreta para além de espasmos de memória do que teria acontecido naquele ano.⁴⁴

Em qualquer uma das situações haveria, no entanto, o rompimento com aquilo que seria esperado de um romance de enigma, o que será interpretado de diferentes formas

⁴⁴ Este ponto – absolutamente central para esta tese – será retomado ao longo de todo o desenvolvimento vindouro, em especial no capítulo III. No entanto, adiantamos esta problemática por ser essencial para o debate genológico *n'O Delfim*.

por estudiosos da obra de Cardoso Pires. A título de exemplo, Maria Lúcia Lepecki aponta uma denúncia sobre a real capacidade de conhecimento do mundo: “a leitura d’*O Delfim* evidencia ser o facto histórico narrado (por ora entendido como adultério e crime) tão pressuposto quanto o resultado da investigação.” (1977: 43-44); enquanto Petar Petrov atentará para uma abordagem paródica do género, verificada no texto por movimentos de ironia metatextual:

No plano específico da metatextualidade não faltam considerações a problematizar outros textos, como acontece com o romance policial, paródia do qual é a narrativa de *O Delfim*. Paródia, porque o romance de José Cardoso Pires pode ser visto como uma transposição hipertextual do género referido, ideia corroborada pela sua desmistificação em função do papel que desempenha na sociedade contemporânea: “[...] a literatura policial é um tranquilizante do cidadão instalado. Toda ela tende a demonstrar que não há crime perfeito.” [...]. (Petrov, 2000: 184-185).

Outrossim, é ainda possível pensar que, com estas opções estéticas e narrativas, a ideia de romance de enigma é levada a um sentido literal: pela suspensão da solução, o enigma é mantido. Isto ocorre por uma sobrevalorização do modo de narrar que pretere a história *strictu sensu*. Nesta escrita, parecem mais importar:

a) a captação de uma ambiência e manutenção do enigma dela decorrente:

Sendo assim, se a intriga policial está presente e não tem a ênfase que a glorifique; se (propositadamente, ao que parece) a descrição foi privada dos aliciantes 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. [...] Mas independente da ausência do detetivesco, o tom enigmático persiste. (Pires, 2003: 122-123).

b) a reinterpretação da forma do romance de modo a manter-se coerente com o princípio de atitude colaborativa entre autor e leitor que permeiam a obra cardoseana:

Numa narrativa policial que se conforme à tradição do género, o narrador ou é omnisciente ou descobre e faz descobrir, no decorrer da narrativa, a chave do mistério. Nenhuma dessas opções é, no entanto, a escolhida pelo narrador de *O Delfim*. Ao invés de solucionar o mistério, adentra-se em outros mistérios paralelos, sonda-os sem decifrá-los, faz o leitor penetrar no interior das personagens num discurso de hipóteses para fazê-lo reflectir com ele, autor, sobre

suas inquietações, suas frustrações, suas falências, seus sonhos de poder. (Cerdeira, 2000: 151-152).

Independentemente das intenções que subjazem à escrita do texto, parece evidente que este romance busca explorar certa fratura no género, ao fabricar-se como ilusão de romance policial ao simular seus procedimentos, mas optar pela não resolução do enigma. Lida, portanto, com uma negação da conclusão, ou pelo menos, da conclusão que organizaria o todo do texto, que é produto da anulação da temporalidade linear e do pressuposto de um tempo teleológico, como já referido. Há uma desconstrução do género e, por consequência, de uma estrutura narrativa progressiva com uma finalidade estabelecida: “Interessa mais a suspensão do facto do que a sua decifração.” (Pires, 2003: 123).

Desta forma, a ideia de *suspense*, comum ao género policial, é ressignificada, não como adiamento de uma resposta definitiva que articulará o narrado, mas como descontinuação, não havendo verdade objetiva para a história, o que impede a realização de qualquer tipo de *justiça poética*. Esse efeito de leitura, por sua vez, é atingido através de fraturas no discurso, que jogam com a temporalidade do romance, que evitam sua organização narrativa e que surgem como um elemento de estranhamento, uma vez que essa ausência de desenvolvimento progressivo é inesperada para o leitor, já que a intriga cria a impressão de afiliar-se a um realismo mimético, com figuras que parecem retiradas de uma realidade concreta, mas que é permeada de interferências não naturais que põem em xeque a solidez do romance.

3.4. Do ponto de vista genológico, é ainda possível referir a utilização de outros recursos discursivos, para além do desmonte do tempo linear, que criam certo *desassossego* na estabilidade do texto, intensificando o trabalho do leitor no emprego de estratégias de leitura que produzam significados coerentes. A ideia do conceito de desassossego aplicado à obra cardoseana é sugerida por Marcos Neves em *José Cardoso Pires e o leitor desassossegado* (2018) que aponta exatamente o deslocamento do problema para o leitor. Como resume Eugenio Lucotti a propósito da obra de Neves:

O *desassossego* presente no título, categoria indissolúvelmente ligada à experiência pessoana, transfere-se do autor (ou do semi-heterónimo) para o leitor: este se encontraria envolvido numa cumplicidade nunca confortável com aquilo que o desdobramento narrativo tenciona *mostrar-lhe* mais do que *contar-lhe*. O desassossego torna-se assim o motor da descodificação e reconstrução dos significados, propedêuticas para o alcance de uma consciência renovada face ao

mundo. É o caso, dentre outros, do romance policial *sui generis* explorado em *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães*, onde a reversão das coordenadas tradicionais do género provoca um efeito de estranhamento, enquanto o questionamento do contexto que catalisa a ação transcende as regras do jogo literário (2020: 218).

Os variados recursos discursivos que são utilizados n’*O Delfim* para promover uma rutura no seu contexto de produção são aprofundadamente analisados por Ana Paula Arnaut no seu *Post-modernismo no romance português contemporâneo* (2002), de modo que não há a pretensão de traçar uma compilação de tais recursos, visto que esta tarefa já foi realizada pela autora naquele trabalho do qual somos tributários. Apontam-se, portanto, os aspetos que estão explicitamente relacionados à inconformidade relativa ao subgénero do romance policial e que desfamiliarizam as expetativas do leitor, nomeadamente (a) *a interferência de outros géneros textuais*, (b) *a paratextualidade*, e (c) *o aplainamento das figuras do discurso*.

No primeiro caso, referimo-nos à expressa utilização de elementos característicos a outros géneros, sendo a referência ao texto dramático aquela de maior evidência: “O Engenheiro respeitava-os muito. Muitíssimo. Mas (*e aqui baixar o tom de voz*) todos os caprichos que ele tinha no que tocava à Casa da Lagoa era para um dia figurar nos livros ao lado dos antepassados” (Pires, 1998: 47). As frases que vêm entre parênteses e em itálico no texto parecem orientações dos modos interpretação de determinada personagem, como em um guião, diferentemente das frases entre parênteses sem itálico que costumam ser comentários do narrador, como: “uma frase de Tomás Manuel que anotei (ou não – é questão de procurar)” (Pires, 1998: 47). Aquela espécie de didascália marca uma interferência do texto dramático, que aponta para o princípio da encenação da história e das personagens que nela atuam, evitando a total imersão do leitor no universo fabular através da constante referência à artificialidade inerente ao texto ficcional.

Outra interferência de carácter idêntico, porém ainda menos comum seria “o enviesado contágio de uma vertente ensaística de que são prova as diversas notas infrapaginais que percorrem a urdidura narrativa deste romance” (Arnaud, 2002: 139), *i.e.*, a presença ativa do paratexto, que leva ao segundo ponto elencado. Verifica-se a paratextualidade, como referido, no emprego de notas de rodapé que incluem explicações sobre termos utilizados, citações que buscam confirmar alguma afirmação feita pelo narrador e dados bibliográficos. Este último – e talvez o mais curioso dos casos – inclui uma constante referenciação a outros textos em diferentes planos discursivos, como (i) o seu “caderno de apontamentos”, que teria escrito em 1966: “Designação imprópria, só

aplicável ao camponês que, numa agricultura em vias de industrialização, adquiriu um perfil próximo do operário sem contudo se ter identificado com ele. [...] – *Do caderno de apontamentos*” (Pires, 1998: 95); (ii) os textos fictícios que o narrador teria lido: “No Livro das Confirmações do arcebispo Gusmão Contador dava-se a Gafeira, à data de 1778, com igual número de almas ao da própria cabeça do concelho [...] – Saraiva, *Monografia*.” (Pires, 1998: 33); e (iii) a obra do próprio José Cardoso Pires, como na nota em que se lê “*O Anjo Acorado*, Lisboa, 1958.” (Pires, 1998: 113).

Finalmente, o texto de José Cardoso Pires parece, em vários momentos, conjugar diferentes instâncias da criação literária. Tal fenómeno se verifica pela coadunação de referências unicamente possíveis à figura ficcional do narrador, como a leitura de uma monografia que não existe na realidade; e de referências claramente direcionadas à figura do autor, como a citação da obra de José Cardoso Pires, a menção a capítulos que ainda não foram apresentados e, até mesmo, os comentários sobre a tipografia empregada na impressão do livro, o que só seria possível para uma figura externa ao texto⁴⁵. Estes procedimentos induzem-nos a uma aproximação das figuras do narrador e do autor de maneira ambígua – inviável como metaficção autobiográfica e simultaneamente com algumas coincidências que não podem ser ignoradas – e configuram modos de desestabilização da forma, não só do romance policial, mas do romance *tout court* – continuamente questionada e reelaborada na produção ficcional pós-moderna (cf. Arnaut, 2002: 133).

Esta figura, que condensa as vozes de todas as personagens e as suas próprias vozes em diferentes níveis narrativos – ora como narrador personagem, ora como escritor que comenta uma obra pronta, ora como paródia do homem que assina a autoria do livro –, impede uma clara dissociação entre todas as entidades ficcionais que compõem este universo, forçando o leitor a empregar estratégias de leitura que visem solucionar problemas que não são aqueles tipicamente esperados pelo leitor de romances miméticos, causando uma quebra na comunicação, fator de não naturalidade pelo seu descumprimento do pacto com o leitor, na visão de Henrik Skov Nielsen já citada.

A utilização de recursos não naturais no nível do discurso leva, portanto, a um tipo de construção não convencional no plano do género textual. Tal associação resulta, por sua vez, em um exemplo de incontornável instabilidade dentro da narrativa, mesmo sem o emprego de figuras ou eventos não miméticos na intriga, deslocando o não natural para

⁴⁵ Estas diversas instâncias da existência ficcional assumidas pela mesma figura serão objeto de escrutínio no quarto capítulo deste trabalho.

o plano da organização textual, enquanto na história predominam as personagens-tipo e eventos corriqueiros. Com isso conjugam-se a desnaturalização do tempo, retirando seu intuitivo caráter teleológico e a criação de paradoxos de outra natureza, como a conjugação de informações mutuamente exclusivas, que promovem uma rutura no *continuum* narrativo, tendo como consequência uma renovação do modo de narrar no contexto literário português no qual a obra se insere. Assim, o emprego de recurso do não natural n' *O Delfim* aponta para uma nova forma de escrita em que o novo tempo da narrativa virá assinalar um novo tempo da literatura portuguesa, num quadro maior de um novo espírito do tempo.

Throughout literary history, fictional narratives have always urged us to work on our cognitive architecture and to develop new frames or scripts before we could formulate hypotheses about the potential messages of these narratives. If fictional texts did not create new parameters, it would be difficult (if not impossible) to account for literary change, and both the writing and the reading of narratives would correlate with the eternal reproduction of the same basic stock of cognitive frames. According to Stanislaw Lem, “the evolution of literary genres” is based on the “violation of storytelling conventions which have already become static.” From my perspective, the unnatural is the major driving force behind this evolution. (Alber, 2011: 64)

CAPÍTULO III

«Um livro deste tempo e desta hora» ou a não naturalidade do tempo n' *O Delfim*

1. «*Tudo vai ocorrer amanhã na melhor ordem*»: a intuição sobre o tempo.

1.1. Pode-se dizer da obra de José Cardoso Pires, de modo amplo, que emerge dela a reflexão sobre a vivência de muitos tempos. Tempos de censura, que levam os contos das *Histórias de Amor* a serem coloridos pelo triste azul do lápis da PIDE, por exemplo. Tempos de enfrentamento, que sinalizam a coragem temática do *Dinossauro Excelentíssimo*, cuja singular reverberação na esfera política portuguesa espelhava uma sociedade mergulhada em antagonismos. Tempos de esquecimento, e a dolorosa experiência de perder-se da própria memória, de afastar-se da própria identidade, revelada pela leitura do autobiográfico *De Profundis, Valsa Lenta*. Todos esses tempos (e muitos outros) constituem a narrativa de uma produção literária cardoseana, na qual o tempo do quotidiano empírico constitui-se, sem dúvida, como uma vereda de grande interesse para a interpretação da produção do autor.

No entanto, pretende-se demonstrar, neste capítulo, uma relação que vá além do evidente diálogo da literatura cardoseana e do momento histórico em que se situa, trabalho a que se dedicaram nomes relevantes dos estudos literários, a exemplo de Mária Lúcia Lepecki, em *Ideologia e Imaginário: ensaios sobre José Cardoso Pires*, de 1977. Mesmo no trato com *O Delfim*, uma obra tão expressiva na sua relação com o tempo em que foi escrita, como se buscou atestar no primeiro capítulo, opta-se por um viés distinto para aprofundamento no presente capítulo.

Com efeito, privilegia-se nesta análise a lida com o tempo como uma categoria filosófica, cognitiva e, sobretudo, narrativa, cujas propriedades devem ser exploradas na produção da obra literária como matéria-prima da sua própria feitura. Isto quer dizer, retoma-se o princípio ricœuriano – essencial para estabelecer o Norte desta leitura – de que a temporalidade e a narratividade são indissociáveis não só pela temporalidade inerente à narração, mas também pela capacidade da narração de organizar o tempo para a compreensão humana (cf. Ricœur, 1997a: 15).

A temporalidade, assim, seria entendida como “o acontecer no tempo” ou a “experiência temporal”, pois o tempo em si não seria absoluto e só existiria como

consequência dos acontecimentos que nele se dão, como define Heidegger em *O conceito de tempo* (cf. 2003: 25); e a narratividade, por sua vez, seria o processo de humanização do tempo, avançando na proposição heideggeriana, admitindo que “a temporalidade não se deixa dizer no discurso direto de uma fenomenologia, mas requer a mediação do discurso indireto da narração” (Ricoeur, 1997c: 417).

No percurso de pensamento que se veio a construir, portanto, reiterou-se a hipótese de que a subversão do tempo contínuo seria, efetivamente, um dos índices de maior grandeza da quebra de expectativa no pacto com o leitor, por romper com determinados pressupostos associados ao seu gênero textual e até mesmo à sua forma de perceber o mundo. No entanto, entre a rutura com um gênero literário e a rutura com princípios apriorísticos para a compreensão da realidade empírica, há uma inegável distância, derivada das suas respetivas naturezas. Esta análise inicia-se, pois, pelo estabelecimento da diferença da categoria do tempo nestes dois registos: como convenção ulterior à produção dos textos (gênero) e como convenção anterior a esta produção (o tempo como *intuição empírica*).

Feita esta distinção, viremos a analisar aquilo a que chamamos as *temporalidades delfinianas*, com o suporte de um aparato teórico relacionado, principalmente, à narratologia não natural, anteriormente apresentada como possibilidade para a teorização de obras que operem em termos de desconstrução. Neste capítulo, esta desconstrução está restrita à questão temporal no caso d’*O Delfim*.

1.2. Os gêneros narrativos referem-se “à categorização histórica e culturalmente contextualizada de relatos que se diferenciam [...] sendo essa diferenciação apreendida em termos macrocompositivos, temáticos e pragmáticos” (Reis, 2018: 187). Pelo seu caráter tão amplo, portanto, será característica ao gênero uma previsível flexibilidade porque é nela, sobretudo, que residirá a criatividade do estilo, nos termos de Bakhtin (cf. 2003: 266). Uma das mais relevantes propostas de interpretação aplicável à referida categoria virá de Todorov, ao tratar do conceito de modelo: “O modelo ideal é aquele que tenha algumas traves-mestras, mas ofereça ao mesmo tempo certa flexibilidade, para poder variar no momento da aplicação e ser capaz de revelar tanto o repetido quanto o novo.” (Todorov, 2006: 11).

Na visão todoroviana, não obstante, há uma circularidade inerente ao fenómeno literário: o modelo é extraído de obras particulares e seria replicado em outras obras, sendo original aquilo que estaria fora dos moldes e, conseqüentemente, tornando-se um

fator de transformações ulteriores. Desta forma, uma grande obra literária superaria o modelo anterior e estabeleceria um novo paradigma ou um novo modelo (cf. Todorov, 2006: 10).

A partir desta premissa, o carácter peculiar de uma obra permitiria pensar numa reelaboração de uma categoria textual com a possível ramificação desta em outras subcategorias que possam abranger um texto de temporalidade singular como *O Delfim*. Por exemplo: considerar a teleologia uma marca específica de um subgénero narrativo – como o romance de enigma – significa haver a hipótese de elaboração de outro subgénero textual para o qual a teleologia não seria relevante, logo, outra categoria na qual esse romance estaria mais bem enquadrado. Seja em relação com a temporalidade ou a outros aspetos próprios da ficção, a elaboração de géneros e subgéneros é estabelecida consoante a familiaridade e exposição a cenários que gradualmente adquirem ampla aceitação e tornam-se formatos genericamente aceites (Alber et al., 2011: 131).

Além disso, a abordagem do género poderia ser lida como paródica⁴⁶, como já referido no capítulo anterior e, assim, na mesma medida em que romperia com a estrutura convencional do género, reforçá-lo-ia pelo simples facto de exigir do leitor que recuperasse a estrutura original para reinventá-la, como sugere Linda Hutcheon. Sobre o processo paródico, descreve a autora:

It is rather like saying something whilst at the same time putting inverted commas around what is being said. The effect is to highlight, or "highlight," and to subvert, or "subvert," and the mode is therefore a "knowing" and an ironic—or even "ironic"—one. Postmodernism's distinctive character lies in this kind of wholesale "nudging" commitment to doubleness, or duplicity. In many ways it is an even-handed process because postmodernism ultimately manages to install and reinforce as much as undermine and subvert the conventions and presuppositions it appears to challenge. Nevertheless, it seems reasonable to say that the postmodern's initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as "natural" (they might even include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact "cultural"; made by us, not given to us. (Hutcheon, 1989: 1-2)

O jogo da ambiguidade, inegavelmente evocado pel'*O Delfim*, corresponde muito adequadamente à referida característica distintiva do pós-modernismo na definição da autora; além disso, a criação de espaços de dúvida é fundamental para repensar a forma

⁴⁶ Utilizamos este termo no sentido que cunha Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Paródia* (1985), isto é, não necessariamente como um pastiche ou uma forma que incitaria ao riso, mas como a recriação inventiva de estruturas tradicionais.

eleita para apresentação desta problemática e as suas convenções genológicas, o que só virá a reforçar a proposta de estabelecimento de *novos rumos ficcionais, os da ficção portuguesa post-modernista*, associado a esta obra (cf. Arnaut, 2002: 82). As ambiguidades são indícios de uma falta de consenso sobre a verdade dos factos narrados, o que pode ser exemplificado pela divergência de pontos de vista para o mote diegético do romance, que é – notadamente – a morte de Maria das Mercês e o envolvimento de Tomás Manuel neste possível crime. No entanto, no romance realista⁴⁷, mesmo quando confrontado com a pluralidade, caberá ao narrador delimitar a verdade, ou ainda, estabelecer um consenso para que a história obedeça a certos princípios lógicos. Sobre este aspecto, dirá Elizabeth Deeds Ermarth:

I argue that fictional realism is an aesthetic form of consensus, its touchstone being the agreement between the various viewpoints made available by a text. To the extent that all points of view summoned by the text agree, to the extent that they converge upon the "same" world, that text maintains the consensus of realism; to the extent that such agreement remains unsupported or becomes impossible, to that extent the realistic effect is compromised. It is not only the presence of points of view that confers verisimilitude; it is their consensus⁴⁸ alone that homogenizes the medium of experience and thus objectifies a common world. (1998: ix-x).

A autora, portanto, define que, na ficção realista, é preciso haver concordância quanto às leis que regem o mundo narrativo, de modo que a anuência entre todas as figuras do discurso quanto à organização lógica daquele mundo ficcional seja condicionante para criar o *efeito de real*, nos termos de Barthes (1989). Esta aceção inclui necessariamente a figura do leitor, de modo que, no realismo, a passagem do tempo é construída de modo análogo àquele percebido pelo leitor no *Actual World*, ou seja, o mundo em que o leitor habita na denominação da teoria do *Possible Worlds* referida no segundo capítulo.

Em *Sequel to History*, por sua vez, Ermarth defende a proposta de construção de uma nova temporalidade nas narrativas pós-modernas, que confrontaria o *tempo histórico*

⁴⁷ Empregamos o termo *realista* no sentido de *mimético*, como utiliza E. D. Ermarth, por coerência com o referencial teórico que citamos neste capítulo.

⁴⁸ Antecipamos que o pressuposto do consenso já é, à partida, um problema para afiliar *O Delfim* a uma categoria de romance que estaria em plena conformidade com a realidade do mundo. Isto porque a história a que temos acesso não é consolidada – ou pelo menos delimitada – pelo narrador. Há a convergência de uma gama de versões para o mesmo evento narrativo sem que uma destas versões – a do velho, da hospedeira, do regedor, ou do padre novo – seja privilegiada. Portanto, o acesso à verdade ficcional é sempre minado pela variedade de verdades possíveis. Tal dado é ilustrado por José Cardoso Pires nos diagramas I e II que compõem a sua *Memória Descritiva* (2003: 134 – 135) e descrito como vozes que não se detêm frente a vibrações que se propagam à flor da dúvida e do irreal (cf. 1997: 133)

ao questionar o modo de operar do próprio tempo. Isto quer dizer: se, na tradição literária, a neutralidade do tempo não é posta em causa, na narrativa pós-moderna, a problematização deste tema será a própria substância deste tipo de escrita:

[P]ostmodern narrative language undermines historical time and substitutes for it a new construction of temporality that I call rhythmic time. This rhythmic time either radically modifies or abandons altogether the dialectics, the teleology, the transcendence, and the putative neutrality of historical time; and it replaces the Cartesian *cogito* with a different subjectivity whose manifesto might be Cortázar's "I swing, therefore I am". [...] The work that undermines history also opens new questions and provides new opportunities in practice. In the postmodern frame, choice is not a question of either/or but a question of emphasis. (Ermarth, 1992: 14-15)

É possível, portanto, afirmar que na análise de Ermarth, a narrativa pós-moderna terá como projeto a desconstrução de parâmetros tidos como inquestionáveis ou mesmo absolutos – como a ideia do tempo histórico –, apriorísticos para o conhecimento do mundo, na medida em que questionam os fundamentos da própria teoria do conhecimento. Esta leitura reforça a proposta de Hutcheon, uma vez que a autora argumenta que o fator que motiva as problematizações da forma na literatura pós-moderna supera a própria forma, já que a preocupação inicial desta escrita seria desnaturalizar aspetos da vida lidos como naturais, mas que efetivamente não o são, *i. e.*, perceber que dadas informações que são tomadas como verdade *não são dadas a nós, mas criadas por nós*. É neste sentido, portanto, que se faz necessário compreender qual a comum percepção do tempo pela mente humana e a sua respetiva aplicação na narrativa, para, posteriormente, compreender como *O Delfim* joga com estes aspetos para constituir uma temporalidade singular.

1.3. É preciso reforçar a questão sobre a qual trataremos neste ponto: *qual a comum percepção do tempo pela mente humana*. Esta pergunta é radicalmente distinta de outra, muito mais profunda: *o que é o tempo*. A ampla literatura que buscou, ao longo da história da filosofia e das ciências, responder à segunda pergunta – persistente e nunca resolvida – é essencial para algumas hipóteses que se pretendem desenvolver; no entanto, impõe-se a necessidade especificar o objeto da análise, ainda que se utilize, para apoio, uma bibliografia que aborde a questão temporal de modo mais amplo.

Esta percepção quanto ao tempo que se quer explorar, por sua vez, está necessariamente relacionada com a experiência da vida quotidiana e a relação com outros

entes no mundo empírico, numa aproximação ao conceito husserliano de *Lebenswelt*⁴⁹. Numa definição mais estrita, estará diretamente atrelada ao conceito de ação, pelo reconhecimento da ocorrência de eventos e da alteração no estado das coisas provocada por relações entre os entes: “*every normally minded and normally competent human being has, at least implicitly, a concept of action which makes a difference between what is in his/her command and what is not, and in which success and failure can be experienced*” (Janich, 2011: 41). Este conceito pressupõe, por sua vez, o reconhecimento de um estado anterior e outro posterior ao da ocorrência da ação, ambos observáveis na realidade do mundo⁵⁰. Assim, é esta noção empírica de experiência do tempo que se pretende evocar, sem resvalar na *tentação de Santo Agostinho*⁵¹ de tentar definir o tempo.

Para uma abordagem mais prática, recorre-se ao relevante estudo de Marie-Laure Ryan sobre este tema. Em *Temporal Paradoxes in Narrative*, de 2009, a autora reforça o problema da incapacidade humana em descrever a natureza do tempo, mas afirma que há uma intuição – isto é, percepções de uma verdade que não são racionais – sobre ele, e enumera aquelas que seriam as nossas principais *crenças* quanto ao tempo:

1. Time flows, and it does so in a fixed direction.
2. You cannot fight this flow and go back in time.
3. Causes always precede their effects.
4. The past is written once for all.

(Ryan, 2009: 142)

Ryan defende que este senso comum é necessário para organizar logicamente a experiência, mas, efetivamente, seriam axiomas que não se sustentariam, exatamente por serem limitados pela perspectiva individual da observação e que, por esta razão, não

⁴⁹ O mundo da vida. Conceito desenvolvido por Edmund Husserl em *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* (1936).

⁵⁰ Sendo impossível aceder à essência dos entes e da relação entre eles, parece acertado dizer que, na nossa percepção, as mudanças de estado dos entes na sua interação com outros e com o meio cria teorias que as tentem justificar por aquilo que entendemos como relações causais. Isto é, os fenómenos observáveis seriam representações do que apreendemos do mundo, enquanto as relações causais, que criam a noção de seta do tempo, seriam uma representação do nosso entendimento sobre o tempo, mas não seriam necessariamente uma manifestação do tempo enquanto um fenómeno da natureza. Uma discussão mais alargada desta ideia é feita por Lawrence Sklar em *Time in experience and in theoretical description of the world* (2005).

⁵¹ Faz-se referência, evidentemente, à célebre frase do Livro XI d’*As Confissões*: “Que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu o sei; mas se me perguntam, e quero explicar, não sei mais nada.” (Agostinho, 1964: 14, 17)

comportariam a abrangência do possível, pelo facto de que (i) algumas dessas afirmações poderiam ser contestadas pela Física pós-einsteiniana, como a ideia de que o tempo flui numa direção fixa, uma vez que os fenómenos, na sua maioria, seriam simétricos (cf. 2009: 144); e (ii) a criatividade seria capaz de pensar para muito além da realidade do mundo.

Sobre o primeiro item, é evidente a existência de variadas correntes teóricas que advogam pela progressão do tempo, seja como fenómeno externo, como na filosofia pré-socrática⁵² – a exemplo de Anaximandro de Mileto e Heráclito de Éfeso –, ou intuição interna, como na *Estética Transcendental* kantiana, em que o *a priori* do tempo estaria sempre condicionado a uma lógica de sucessão⁵³. Estas análises, porém, são anteriores à revolução, no campo da Física, promovida pelas teorias geral e particular da relatividade cuja repercussão no pensamento do século XX será inegável (cf. Ryan, 2009: 150). Não obstante, há teorias mais recentes dentro da epistemologia que advogam pela ideia do tempo como uma seta que avança, como nos estudos de Ilya Prigogine⁵⁴. No entanto, mesmo na descrição de processos físico-químicos que viriam a confirmar o carácter assimétrico do tempo⁵⁵, a organização narrativa é evocada:

La logique de description des processus loin de l'équilibre n'est plus une logique de bilan, mais une logique narrative (si..., alors...). L'activité cohérente d'une structure dissipative est en elle-même une histoire, qui a pour matière la relance mutuelle entre événements locaux et l'émergence d'une logique cohérente globale qui intègre la multiplicité de ces histoires locales. (Prigogine, 1988: 14)

Neste sentido, Prigogine assume que é um pressuposto narrativo tentar estabelecer relações de coerência, de modo que a convenção de uma lógica global seja produto da relação entre vários acontecimentos particulares; além disso, admite que existiria algum tipo de organização nas estruturas pouco equilibradas, cuja ordem residiria num princípio criativo, sugerindo a existência de uma lógica mesmo em sistemas caóticos (cf. 1988: 18 – 19). Deste modo, independentemente da hipótese sobre a *forma* do tempo defendida, as conclusões serão idênticas naquilo que concerne a percepção humana sobre o mundo

⁵² Cf. Curd, 2000.

⁵³ “O tempo não pode ser determinação alguma dos fenómenos externos, não pertence nem a uma figura, nem a uma posição, pois ele determina a relação das representações em nossos estados internos. E como esta intuição interior não forma figura alguma, procuramos suprir esta falta pela analogia e representamos a sucessão do tempo por uma linha prolongável até o infinito” (Kant, 1993: 39-40).

⁵⁴ cf. Prigogine 1992, 1997, 2002.

⁵⁵ Os processos específicos aos quais o autor se dedica seriam as *estruturas dissipativas*, como por exemplo, os redemoinhos, aos quais faremos referência no segundo tópico deste capítulo.

empírico: haveria uma *flecha do tempo* – uma *flecha psicológica* na terminologia de Richard Morris (1984: 148) –, que se move numa direção fixa e é irreversível⁵⁶; e haveria uma lógica criativa que poderia ultrapassar os saberes previamente estabelecidos sobre os fenómenos observáveis.

Assim, ao pensar sobre o segundo item, é possível concluir que desafiar qualquer um dos quatro axiomas descritos por Ryan já configuraria uma produção narrativa percebida pelo leitor como não natural em um sentido lato: “narratives that subvert one or more of these axioms are almost inevitably situated in the realm of the physically and logically impossible by readers” (Heinze, 2013: 33). Desta forma, quaisquer narrativas que revisitem esta estrutura temporal para alterá-la não poderão ser consideradas realistas ou miméticas, embora possam ser cognitivamente inteligíveis a depender do grau de distorção do tempo natural que virão a estabelecer.

Para a Narratologia Não Natural, narrativas com estas características, por sua vez, seriam particularmente apelativas aos leitores exatamente por desafiar a capacidade criativa e extrapolarem os limites do conhecido:

Generally speaking, unnatural narrative theorists oppose what one might call “mimetic reductionism”, that is, the claim that the basic aspects of narrative can be explained primarily or exclusively by models based on realist parameters. [...] unnatural narrative argue instead that narratives are particularly compelling when they depict situation and events that move beyond, extend, challenge, or defy our knowledge of the world. (Alber *et al.*, 2013: 1-2).

Exemplos evidentes de construções desta natureza estariam nos textos de ficção científica ou de fantasia – independentemente do género do discurso em que serão apresentados – pela sua capacidade de construir uma temporalidade própria que seja adequada à lógica estabelecida para aquele universo ficcional, mas que não é necessariamente idêntica àquilo que é esperado no mundo empírico. A viagem no tempo (em desajuste com o segundo axioma de Ryan) seria o caso mais comum, com grande popularidade desde o século XIX – a exemplo de *The Time Machine* (1895) de H. G. Wells, – até a publicações contemporâneas, como *The Time Traveler's Wife* (2003) de Audrey Niffenegger – obra amplamente referida em estudos contemporâneos sobre a

⁵⁶ Essa percepção, note-se, é culturalmente circunscrita, de modo que a referimos a partir de uma noção genérica de sistemas culturais ocidentais cujo discurso é dominante na sociedade contemporânea. No entanto, outros modos de compreensão do tempo são possíveis, de modo a haver alguma variabilidade na construção do conceito de tempo, sobretudo quanto à já referida característica linear (cf. Lepecki, 1997: 249).

temporalidade não natural –, para mencionar apenas trabalhos de literatura, uma vez que este assunto faz-se presente em incontáveis produções de *media* audiovisual.

Nos casos citados, no entanto, a temática da transgressão do tempo faz parte da história e é essencial para o seu desenvolvimento, o que não é o caso da narrativa do Senhor Escritor, dos Palma Bravo e de todas as personagens que povoam a Gafeira. Isto quererá dizer: n' *O Delfim*, a transgressão do tempo não é tematizada, tampouco pareceria coerente com o tipo de romance que se constrói, uma vez que seus indícios apontariam para uma lógica realista já conhecida do grande público: a narrativa de um trágico triângulo amoroso. Assim, é preciso pensar nos paradoxos temporais a partir de outro viés e com outros objetivos, como a deliberada intenção de prejudicar uma leitura irrefletida, e de negar uma verdade inequívoca, voltando a atenção para o próprio processo de criação. O que será destacado pelo autor:

A contradição engendra a verdade, como diria qualquer Maigret de vistas curtas. O narrador, meu escritor-furão, pensa o mesmo e para provocar confrontação não olha a meios: além de paralelismo e de percussões de toda a ordem nas esferas de comportamento das personagens, distorce planos de acção, introduz ubiquidades, recorre ao anacronismo, à metáfora, à demonstração pelo absurdo e tudo o mais que lhe vem à cabeça. (Pires, 2003: 125, itálico nosso).

O declarado descumprimento com a lógica – também apresentado no capítulo anterior através de variados exemplos de descontinuidade – será, portanto, um mecanismo para criar uma verdade possível, num sentido que parece muito próximo àquele referido por Adorno quanto à escrita ensaística, que busca sua unidade na fratura e não tenta aplainar o carácter fragmentário do pensamento através da imputação de uma metodologia (cf. Adorno, 2003: 24 - 25). Desta forma, a descontinuidade, a ambiguidade e o paradoxo – característicos de um romance pós-moderno – teriam como resultado a emergência de outros sentidos e de outros modos de pensar:

Postmodern narrative, then, by a complex and broadly prepared act of redefinition, explores in terms of consciousness and time some reformations being explored elsewhere in the physics, philosophy, and visual art of our time. Postmodern narrative is not a translation or a marginal instance of that physics or philosophy or art; it is an enactment that redefines time as a function of position, as a dimension of particular events. Furthermore, both position and event are described in terms of language. *While all narrative is temporal by definition because its medium is temporal, postmodern sequences make accessible new temporal capacities that subvert the privilege of historical time and bind temporality in language* (Ermarth, 1992: 10 - 11, itálico nosso).

Assim, reforça-se a tese de que, n'*O Delfim*, o jogo com o tempo é um labor sobre o pensamento quanto ao próprio tempo e, conseqüentemente, a reflexão sobre a escrita narrativa. Este processo de desconstrução é potencializado por ser realizado em um romance, uma vez que esta construção textual seria fortemente vinculada aos princípios da lógica de sucessão atinentes aos enunciados linguísticos *tout court* (cf. Lämmert, 2011: 101), mas particularmente explorado por uma organização narrativa historicamente construída e sabidamente artificial, uma vez que este é “um processo com implicação temporal e orientação finalística, isto é, subordinando o tratamento do tempo a *necessidades do efeito*” (Reis, 2007: 270).

Se a narrativa obedece aos constrangimentos de um meio que é temporal, a desestabilização desta lógica caracteriza uma fissura num dos seus princípios mais fundamentais, como se argumenta. No entanto, isto não seria um impeditivo para a leitura e a compreensão de um texto narrativo. Marie-Laure Ryan vale-se de uma metáfora criativa para o entendimento de um mundo ficcional permeado por paradoxos: um queijo suíço⁵⁷, em que haveria furos de irracionalidade cercado por áreas sólidas. Estes espaços não preenchidos não provocariam o colapso daquele mundo ficcional, apenas convidariam o leitor a olhar de modo mais atento para o vertiginoso abismo filosófico da natureza e do tempo (cf. Heinze, 2013: 41) e, conseqüentemente, da experiência humana.

É nesta seara de cronotopias que fogem à noção linear e abraçam a contradição, por sua vez, que se pretende aprofundar e explorar categorialmente as temporalidades que José Cardoso Pires virá a utilizar. Em função delas construirá a marca temporal própria d'*O Delfim* e analisar os mais relevantes recursos empregados na promoção deste efeito de leitura.

2. *Cada tempo tem um preço*: as temporalidades não miméticas delfinianas

2.1. Ao longo dos últimos capítulos, abordou-se por diversas vezes a noção de subversão do tempo n'*O Delfim*. Está esclarecido que o tempo do qual se fala é o tempo histórico, progressivo, equivalente à temporalidade da realidade empírica ou, pelo menos, do modo como é percebida. No entanto, há formas variadas de romper com tal temporalidade e considera-se – com a validação do próprio José Cardoso Pires através da *Memória Descritiva* (cf. 2003: 125) – que *O Delfim* emprega mais de um tipo de recurso desta

⁵⁷ Cf. 2006, 2019 *et passim*.

natureza. Para efetivar esta análise, portanto, será necessário partir de uma proposta de definição das estratégias de rutura da temporalidade mimética, sendo aquela elaborada por Brian Richardson no ensaio *Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction*, a que se escolheu por estabelecer uma espécie de taxonomia destas variedades temporais para o enquadramento pós-moderno.

O ensaio, que compõe o livro *Narrative Dynamics: essays on time, plot, closure, and frames* (2002) editado pelo autor, é o último da seção correspondente ao estudo do tempo nesta obra, precedido pelos textos *Forms of Time and the Chronotope in the Novel: notes toward a Historical Poetics*, de Mikhail Bakhtin; *Order, Duration, and Frequency* de Gerard Genette; e *Narrative Time*⁵⁸, de Paul Ricœur. Portanto, o editor constrói uma cronologia do que considera fundamental quanto ao pensamento sobre a temporalidade narrativa e que culminará no seu texto, que virá a abordar a poética da desconstrução desta temporalidade. Isto permite deduzir que a proposta apresentada no seu ensaio poderia ser entendida como um *ponto de situação* dos estudos sobre o tempo narrativo na altura em que se publicou (o que se reforça pela afirmação que faz sobre a necessidade de elaborar uma poética da ficção não mimética, projeto levado a cabo em *A Poetics of Unnatural Narrative*, de 2013). Assim, pela importância que assume neste subtópico, exige-se que se faça uma breve introdução à tese do autor para, em seguida, relacioná-la ao romance em foco.

Já a partir do título, fica evidente que Richardson parte da noção genetteana de história e discurso, pelo que retoma os conceitos de ordem, duração e frequência para questioná-los na sua aplicabilidade a narrativas que não obedeçam a uma lógica temporal realista. Um exemplo evidente desta transgressão seria (1) a narrativa circular⁵⁹, aquela na qual o fim da narrativa coincide com o seu início e por isso, romperia com a noção de frequência; isto seria derivado do facto de que os eventos repetir-se-iam indefinidamente, de modo a ser impossível classificar tal narrativa como *singulatif*, ainda que tais eventos sejam narrados apenas uma vez. Outro exemplo que faria frente ao conceito de frequência seria a (2) narrativa contraditória, em que a coexistência de eventos mutuamente exclusivos ignoraria a necessidade de uma sequência de eventos fixa, recuperável e não-

⁵⁸ Foram apresentados os títulos em inglês dos textos porque assim estão mencionados na antologia em apreço.

⁵⁹ As seis categorias descritas são, respetivamente: *circular*, *contradictory*, *antinomic*, *differential*, *conflated*, e *dual or multiple*. Será empregada no texto, no entanto, uma tradução livre para o português.

contraditória, pressuposto do próprio conceito de história para Genette (cf. Richardson, 2002a: 47-49).

Configurariam também violações da temporalidade realista, as narrativas (3) antinômica: em que a flecha do tempo move-se em mais de uma direção (para frente ou para trás) simultaneamente, de modo que seja impossível determinar o sentido das suas anacronias; (4) diferencial: em que o tempo passa de maneira errática – mais rápido ou mais devagar – para as personagens, sendo incoerente com a regularidade do tempo vulgar (como referido no capítulo anterior no ponto 3.2); (5) conjugada: em que diferentes zonas temporais não se mantêm distintas, de forma que eventos aparentemente sem relação influam em outra sequência de eventos e sua respetiva temporalidade; (6) dual ou múltipla: em que diferentes histórias com diferentes tempos de duração teriam início e fim no mesmo ponto da narrativa (cf. 2002a: 49 – 52)⁶⁰.

Além disso, o autor chama a atenção para o facto de haver inúmeras práticas ainda por analisar que afetam diretamente a temporalidade da narrativa. Mencionam-se: (i) casos em que não há uma distinção clara entre o tempo da história e o tempo do discurso, o que torna impossível a reconstituição de uma história coesa a partir da narração (cf. 2002a: 52); (ii) casos em que os eventos são narrados pelo protagonista em tempo real através da narração simultânea (cf. 2002a: 53), isto é, a narração em primeira pessoa no tempo verbal presente⁶¹.

Na análise das estruturas temporais d'*O Delfim*, observaram-se, em diferentes graus, as temporalidades circular e contraditória, além dos dois referidos recursos não teorizados, que terão um papel fundamental na construção destas temporalidades, para os quais serão utilizadas as seguintes nomenclaturas: *desnarração*⁶² para o caso (i) e

⁶⁰ Em sua obra mais recente sobre o estudo das “narrativas desregradas”, *A Poetics of Plot for the Twenty-First Century: Theorizing Unruly Narratives* (2019), Richardson revê as categorias elaboradas e faz algumas alterações na sua proposta inicial, suprimindo algumas destas variantes temporais e acrescentando outras. No entanto, as categorias relevantes para a análise d'*O Delfim* foram mantidas, de modo que ainda é possível tomar o texto original do autor como base para esta análise sem prejuízo do argumento.

⁶¹ Em inglês, Dorrit Cohn (1999) sugere este termo para o binómio *first person/present tense*. Apesar das diferenças entre as línguas, no entanto, a teoria aplica-se de maneira idêntica: não há constrangimento de modo verbal. O aspecto mais relevante destas narrativas é o tempo em que se compõem.

⁶² O termo “denarration” é cunhado por Richardson em *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* (2006). Embora não tenha sido empregado no texto de 2002, o exemplo de negação narrativa que utiliza em 2002 é elaborado melhor em 2006 e depois retomado para ilustrar o que virá a chamar de *Denarrated Temporality* (2019: 112), pelo que parece acertado aplicar essa nomenclatura a conceitos já descritos em 2002, ainda que apenas posteriormente nomeados.

*narração simultânea*⁶³ para o caso (ii), no entanto, diferentemente das referidas temporalidades – a serem exploradas como categorias –, serão referidas como mecanismos discursivos dentro daquelas temporalidades.

O motivo de exclusão das outras categorias está relacionado com a sua total ausência no texto ou a uma referência que não pode ser compreendida como estrutural na arquitetura narrativa. No caso da temporalidade antinômica, não há impedimentos para que o leitor consiga distinguir as analepses das prolepses, uma vez que há evidências textuais quanto ao sentido do tempo da narração, que se inicia em 1967, retoma eventos de 1966 e articula-os – ainda que, como se virá a demonstrar, o avanço no tempo possa configurar um retorno (narrativa circular) e que haja pontos de incoerência (narrativa contraditória); quanto ao tempo diferencial, ainda que haja uma peculiaridade na percepção subjetiva do tempo no caso do Senhor Escritor, todas as personagens estão submetidas ao mesmo tempo vulgar, isto é: a quantidade de meses de ausência do narrador personagem, da morte de Maria das Mercês e Domingos, do desaparecimento de Tomás Manuel, e da vida na Gafeira partem do mesmo cálculo, assim, não há discrepância entre as figuras do discurso (e, neste sentido, o tempo está de acordo com a noção temporal do leitor); sobre a temporalidade dual ou múltipla, não haveria a concorrência de duas ou mais linhas do tempo vividas por diferentes personagens, pois toda a experiência do tempo nesta obra é centrada na figura do narrador; finalmente, sobre a temporalidade conjugada, poderia haver uma relação parcial da temporalidade delfiniana com esta categoria, pois – efetivamente – diferentes zonas temporais conjugam-se no presente da narração, no entanto, ao repensar esta categoria, Richardson conclui que não haveria distinção entre esta estrutura e a temporalidade contraditória, pois a fusão de tempos provocaria a indistinção dos eventos que nele se desenvolvem, de modo que tais características seriam tão-somente uma forma de expressar a contradição (cf. 2019: 108-110).

Assim, exploram-se as categorias temporais das variedades temporais circular e contraditória como ponto de partida para uma compreensão alargada sobre a configuração

⁶³ Adota-se, portanto, a tradução imediata da nomenclatura *simultaneous narration* utilizada por Dorrit Cohn (1999). Apesar da indistinção em algumas traduções para o português, este conceito não deve ser confundido com outros aspetos da simultaneidade, como *concurrent narration*, de Uri Margolin, que se refere a “concurrent acts of speech by *two or more* narrating instances and at the nexus of the two levels”. (2012: s/p, itálico nosso). Do mesmo modo, o termo não deve ser confundido com o conceito de *discurso imediato* elaborado por Genette. Tal conceito seria equiparável ao de *monólogo interior*, no qual há a radicalização de um discurso mental, cujo exemplo mais evidente seria a experiência narrativa de *stream of consciousness* (cf. Genette, s/d: 171 – 173). Cohn, no entanto, busca exatamente problematizar esta noção de *monólogo interior*, tema que será abordado no terceiro tópico deste capítulo.

(e figuração⁶⁴) do tempo enquanto fundamento para a radicalização da construção narrativa cardoseana.

2.2. O tempo circular

A circularidade do tempo parece ser, dentre as temporalidades exploradas, aquela mais acessível à compreensão humana. Isto derivaria da observação do mundo empírico e os respetivos processos cíclicos da natureza, o que remeteria a uma noção ancestral de temporalidade, didaticamente explicada num recente trabalho de José Cândido de Oliveira Martins:

Com efeito, também para os antigos o tempo era cíclico, norteado pela Natureza e por alternâncias regulares, um tempo norteado pela sucessão dos dias, pela alternância do dia e da noite, pelas fases da lua, pela sequência das estações. A tutelar este ritmo da natureza, estavam os deuses e uma concepção de que num passado remoto o ser humano viveu tempos paradisíacos, em íntima ligação com a Natureza e com os deuses, numa chamada Idade de Ouro. Depois, sonhando sempre com essa idade mítica de felicidade, a grande evolução da história humana foi no sentido da degradação (2021: 44).

Este pensamento está alinhado ao que Jorge Luis Borges define como o primeiro modo do Eterno Retorno⁶⁵, àquele imputado a Platão e profundamente ligado às ciências dos astros e dos movimentos planetários:

Algum astrólogo que certamente não havia examinado em vão o *Timeu*, formulou um argumento irrepreensível: se os períodos planetários são cíclicos, então também a história universal o será. Assim, ao final de cada ano, renascerão os mesmos indivíduos que cumprirão os mesmos destinos. O tempo atribuiu a Platão este juízo. Em 1616, Lucio Vanini escreveu: “De novo Aquiles irá à Tróia, de novo renascerão cerimônias e religiões; a história humana se repete; não há nada agora que não tenha sido. O que foi, será; mas sim o todo em geral, e não (como determina Platão) apenas o particular”. (Borges, 2019: 279)

Esta noção de ciclo está patente n’*O Delfim*, sobretudo no nível da história, ainda que o mote da intriga seja, aparentemente, a quebra do ciclo, em que Tomás Manuel, o *golfinho devorador de peixes menores* torna-se *golfinho devorado* (cf. Cerdeira, 2008:

⁶⁴ Este aspecto será objeto de análise no capítulo seguinte.

⁶⁵ Ideia apresentada no seu ensaio *El tiempo circular*, que é conceptualmente complementar a outros dois que compõem o seu livro *Historia de la eternidad*, nomeadamente, o ensaio homónimo *Historia de la eternidad* e *La doctrina de los ciclos*.

24), e perde a lagoa – o que julgava impossível porque sempre pertenceu a seus antepassados – e o poder. Se, no entanto, José Cardoso Pires parece jogar com o aspeto polissêmico da palavra *revolução*, o sentido de movimento circular está evidente no texto pela sua caracterização como recurso temporal da narrativa, enquanto o sentido de transformação permeia o seu subtexto pelo caráter metafórico da sua abordagem ideológica⁶⁶.

Os exemplos são explícitos, como o retorno do Escritor à Gafeira após o período exato de um ano, índice perfeito do argumento citado por Borges: “[...] um hóspede, como é o caso, que regressa à aldeia ao cabo de uma ausência de 365 dias. É verdade, trezentos e sessenta e cinco dias, Velho. 31 de outubro de 1966 - 31 de outubro de 1967. Datas de caçador. E este ano, que eu saiba, não foi bissexto” (Pires, 1998: 39). Condicionado pela sazonalidade, o Escritor volta à Gafeira para a temporada de caça, que necessariamente ocorrerá na mesma altura que a temporada do ano anterior.

Se os destinos estão fadados à repetição, conhecer o passado, por sua vez, significa inevitavelmente prever o futuro. Neste sentido, recontar o tempo passado será, simultaneamente, registar antecipadamente o porvir, de modo que recompor o *tempo vencido* será sempre um *aviso* de um destino inevitável: “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 novo, um aviso.” (Pires, 1998: 198). Esta noção é exposta como uma tese da seguinte forma:

Em anotação a uma conversa com o Padre Novo, encontro no caderno uma ideia a desenvolver - minha ou dele, não posso precisar: «A descrição do passado revela um sentido profético no comportamento dos indivíduos que resulta de os estarmos a estudar numa trajectória histórica já conhecida.» (Pires, 1998: 198, itálicos do autor)

Este *sentido profético* é ainda mais flagrante na comparação entre o que regista o romance e os supostos factos da Monografia do Abade Agostinho Saraiva, pelo que se destaca um exemplo:

Pela janela meio corrida entra um cheiro a enguias a arder nas tabernas e nos lares que, quanto mais noite, mais se adensa. É o festim, digo. O festim sobre as ruínas.

⁶⁶ Sobre as leituras quanto à crítica social exposta por essas interrelações temporais, recomenda-se a leitura de Arnaut (2002: 77-114); propõe-se, neste tópico, o foco nas questões formais da estrutura da narrativa no que concerne a temporalidade circular, mais do que os seus aspectos ideológicos latentes que, embora fundamentais para a compreensão da obra de forma abrangente, não são imprescindíveis para a argumentação quanto à não naturalidade do tempo n’*O Delfim*.

Os destroços das idades mortas despertam a fumar e, neste ponto, justiça seja feita ao *profético* Dom Abade, que, já em 1801, Monografia, cap. VI, fls. 87 vs., tinha prevenido o mundo contra a herança pagã que pesa sobre a Gafeira:

«Encontradas que foram duas cisternas nas casas do forno da família Ribeiro e, bem assim, os lavabos e a dita conduta no quintal de Silvério Portela, a qual orçava por trinta varas de comprido e media, na maior altura, obra de homem e meio, mais se nos confirma estar a Povoação assente em uma teia de canais e de represas que serviram aos banhos ímpios da tropa romana e às orgias dos adoradores de Baco a cujos desmandos se acolhiam...»

Seja. Tome-se o abade à letra. *É muito possível que nas veias dos camponeses-operários ande a rondar uma gota perdida do sangue dos invasores* e que, como relata a Monografia, as mulheres «conservem, em muitas aparências do corpo, as formas romanas, quais sejam a mama pequena, o lábio carnudo e *as pernas possantes* e de artelho largo». (1998: 167-168, itálicos nossos)

Nesta comparação, os Noventa e Oito da Gafeira tomam posse da lagoa, antes pertencente a um inquestionável poder aristocrático, tal como os romanos outrora invadiram e tomaram aquele território lusitano – o que reforça a ideia de Vanini quanto à repetição da história de forma geral, e não apenas particular. Além disso, este mesmo trecho serve também de exemplo para a ideia de repetição dos destinos individuais, pelo que se exemplifica. Se as mulheres da Gafeira, como a hospedeira – “santa *madona* da boquinha recatada” (68) –, conservam as formas romanas de quem, apesar da contrição católica, tem a genética dos adoradores de Baco, é possível ver índices destes destinos a serem repetidos por figuras que apresentem características semelhantes:

Maria das Mercês, *não acredito que tenha tido as suas horas místicas*. Devoção, estudo, comportamento - média normal. Passou pelo colégio com o à-vontade com que aparece em certa fotografia guardada na casa da lagoa: ao lado da Madre Maternalíssima, raqueta de ténis debaixo do braço, pato Donald estampado na blusa; tem lacinhos no cabelo e faz uma careta para disfarçar o riso. Somente - e isso é que desconcerta - há qualquer coisa inesperada nela. Os seios? Não só os seios. *As coxas, que são largas e acabadas*. Adeus infância. Dou-lhe onze anos, no máximo.

Olhando-a naquela idade, e conhecendo-a depois, senhora da lagoa, deduz-se que *o corpo que viria a ser inabitado se encaminhava desde muito cedo para as formas seguras e instaladas das madonas do lar*. (1998: 103-104, itálicos nossos)

Se o destino da maternidade de Maria das Mercês não seria cumprido, outro, por sua vez, será efetivamente levado a cabo: o colapso da hierarquia da lagoa, que tanto repugnava a personagem. Maria das Mercês inicia o processo de apropriação da lagoa

com a sua ambígua e shakespeariana⁶⁷ morte, que depois levará à coletivização daquele espaço pelos gafeirenses, o que é tornado evidente no texto pela convergência impossível da presença de Maria das Mercês e dos novos *proprietários* na lagoa em relatos do narrador:

Sete anos de esposa, a passear de cá para lá. Deste lado, na Gafeira, é dia. Vêem-se quatro carros de caçadores no terreiro, além do meu e da furgoneta do Regedor, e, apesar de fria, a tarde está calma. No vale, a brisa do anoitecer vem, como de costume, correndo do mar (o lenço de Maria das Mercês sacode-se ligeiramente...) e traz sinais de névoa. Outubro nevoento sobre a lagoa, em ano a fixar. Mil novecentos e quê? (Pires, 1998: 104)

Neste trecho, vê-se que a estrutura temporal não evoca apenas um movimento profético que trata do destino das personagens. A interferência entre tempos acontece também no nível do discurso que, aparentemente, propor-se-ia a *contar o tempo vencido*, mas que impede o estabelecimento de uma cronologia da história pela forma paradoxal como se constrói, neste caso, pela interferência de Maria das Mercês, cujo lenço “sacode-se” enquanto a brisa do anoitecer vem, e já não mais se sabe se esse anoitecer é de 1966, quando estava viva, ou de 1967, quando os caçadores estacionam os seus carros no terreiro. Esta profusão de tempos que o relato viabiliza é descrita por Cardoso Pires da seguinte forma:

A esta distância de paisagem e do momento, vejo-me de novo mergulhado num discurso directo indicativo e testemunhal. É nele que se concentra *O Delfim*, num presente que nasce pretérito, presente histórico, e que se conjuga com as alternâncias do condicional e do futuro. Condicional na hipótese que se enuncia e que se toma como afirmação ad ínterim; futuro que se redige como tal mas que se sabe ser passado – é nisso que estará, quer-me parecer a essência do tempo circular. (Pires, 2003: 128)

Esta é uma conclusão à qual se pode chegar também através da análise das referidas datas dos registos do narrador, informação crucial para a compreensão desta obra e para a construção da referida temporalidade circular. Para tanto, é preciso confrontar informações explícitas e a ordem em que são apresentadas. No parágrafo

⁶⁷ Naturalmente referimos à morte de Ofélia, personagem de Hamlet, evocada explicitamente n’*O Delfim*, pelo modo como morre e pelas insinuações sobre a sua morte que oscilam entre o acidente e o suicídio (ou mesmo o assassinato no caso de Maria das Mercês): “Arrancaram de lá o corpo de Maria das Mercês, esse espinho branco cravado no lodo, essa anémoma de cabelos soltos a tremularem na corrente. Ofélia, murmuro. Ofélia à flor das águas como no sempre venerado santo William Shakespeare.” (Pires, 1998: 137).

inicial do livro lê-se: “Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei na minha primeira visita à aldeia e onde, com divertimento e curiosidade, fui anotando as minhas conversas com Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro.” (1998: 29).

Este parágrafo de modo quase ilustrativo apresenta (ou parece apresentar) o ponto de partida desta jornada que se inicia no momento de leitura. Contém relevantes informações circunstanciais quanto à figura que se apresenta. Apesar, no entanto, de satisfazer a necessidade de situar uma figura num espaço e num tempo definidos, esta introdução não dirá muito mais sobre a história porque nela a história ainda não existe. *O Delfim*, organizado em 32 capítulos numerados por José Cardoso Pires, tem, efetivamente, 33 capítulos. O trecho citado refere-se ao primeiro parágrafo do capítulo zero; um capítulo não numerado, uma apresentação; ou mesmo um preâmbulo da escrita que poderia ser assemelhado a um paratexto devido às informações e circunstâncias pré-diegéticas que parece querer introduzir (cf. Serpa, 2017: 122). Nesta coxia da escrita, há uma figura que usa a voz de um narrador e que observa o palco e as personagens por entrar em cena.

No segundo capítulo, no entanto, tal figura narra a sua chegada na aldeia, momentos antes de alcançar o quarto onde se estabelecerá no capítulo zero, e neste ponto valemo-nos novamente da reflexão sobre o ciclo de um ano que anteriormente referimos:

«Então o Infante?» – aí está como ele [o Velho] veio me receber, não há muito tempo, quando apei no largo. E, enfim, não se pode dizer que seja uma maneira muito própria de saudar um conhecido, um hóspede, como é o caso, que regressa à aldeia ao cabo de uma ausência de trezentos e sessenta e cinco dias, Velho; 31 de Outubro de 1966 – 31 de Outubro de 1967. Datas de caçador. E este ano, que eu saiba, não foi bissexto. (1998: 40)⁶⁸

Com estas informações dispostas, cria-se a referida impressão da temporalidade mimética. Ao termos ciência do *crime* ocorrido, aquilo que for descrito como interação com o núcleo de Tomás Manuel será lido como memória, pois seriam eventos ocorridos na temporada de caça do outono de 1966; por outro lado, aquilo que for descrito como interação com as personagens sem nome da Gafeira (o Velho, o Batedor, a Hospedeira, o

⁶⁸ Apesar de esta citação já ter sido referida, crê-se que sua repetição é necessária para a clareza do argumento.

Regedor, o Padre Novo), será lido como presente de uma narração simultânea que se dá em 1967, no pós-*crime*, a partir do dia 31 de Outubro.⁶⁹

O último parágrafo do livro, no entanto, apresenta-se como antítese a tudo que havia esclarecido o próprio livro, pois subverte a narração linear que aparentemente se constrói no decorrer desta narrativa por uma reorganização das datas dos eventos.

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 de 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*. (1998: 227, itálico nosso).

O que esta conclusão mostra é: o *Autor em visita* não apenas retorna para o ponto de partida da narração depois de a sua personagem ter construído memórias várias com Tomás Manuel da Palma Bravo em 1966 (e outras tantas ao comentar sobre o seu desaparecimento em 1967). Mais do que isso, como já antecipado no capítulo anterior desta tese, ele retorna para um momento anterior ao início da construção destas memórias, pois, no segundo capítulo, afirma ter conhecido Tomás Manuel apenas na noite do dia primeiro de novembro de 1966⁷⁰. Desta forma, ao encerrar a história por essa mesma data, todas as lembranças de terem saído para caçar, por exemplo, ou de terem passados vários serões juntos naquele ano, tornam-se incoerentes com as datas.

Excluimos destarte qualquer hipótese de lapso por parte do autor quanto ao ano em que encerra o livro por alguns motivos que merecem ser enumerados e que subdividimos em três categorias: (i) fundamentação documental; (ii) fundamentação teórica; e (iii) fundamentação transmediática, abaixo pormenorizadas em tópicos para melhor compreensão.

- (i) *O Delfim*, ao longo de vinte anos foi objeto de sucessivas revisões e alterações pelo autor e em nenhuma delas esta data foi alterada. Numa análise das provas tipográficas ainda em granel (de 11 de abril de 1968), José Cardoso Pires faz uma correção minuciosa do texto na exata mesma página em que esta data aparece (ver figura 1), porém não a modifica. Este argumento pode ser

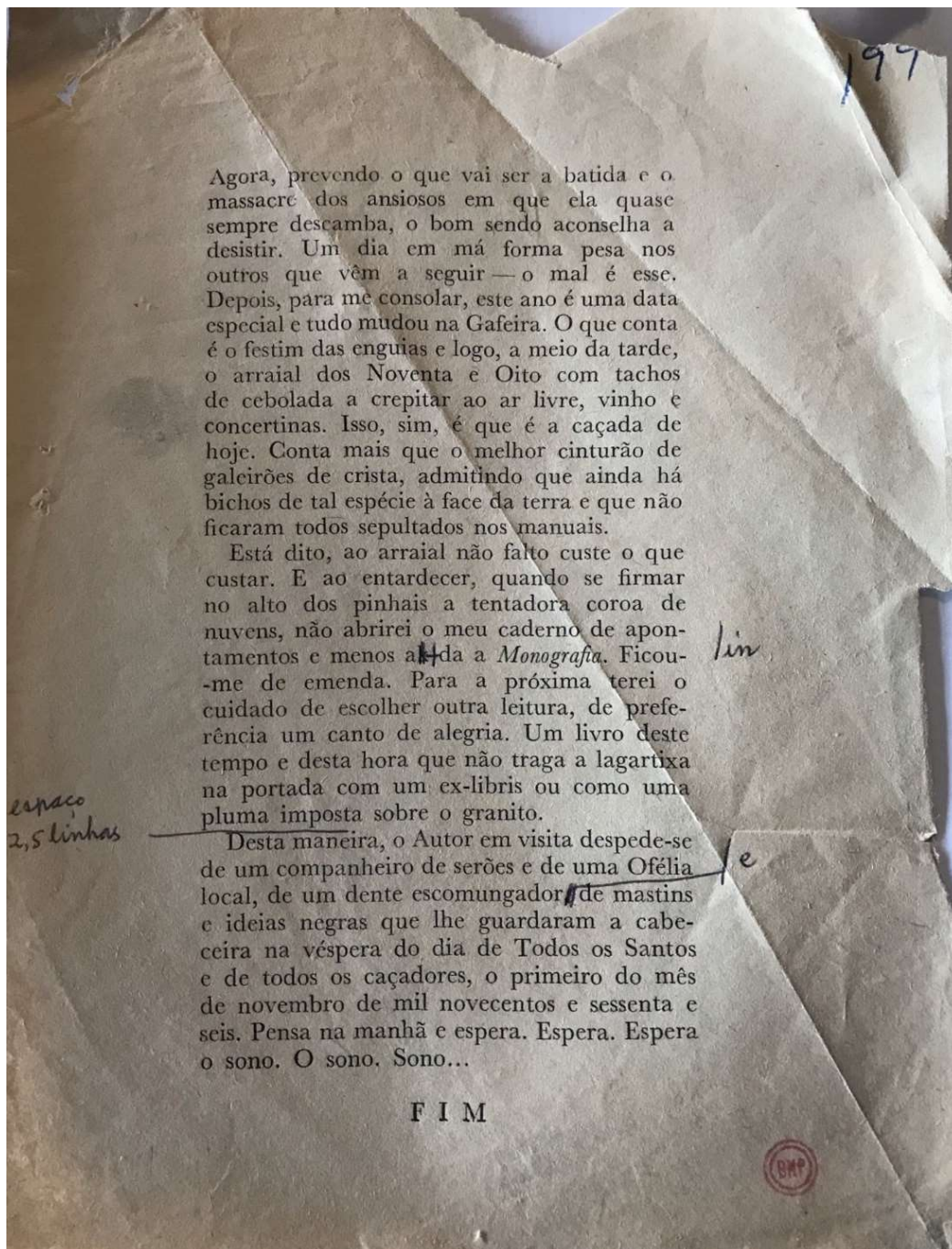
⁶⁹ Esta dinâmica será retomada e explorada mais minuciosamente no capítulo seguinte, com vistas a demonstrar como essas personagens funcionam como referências temporais no romance.

⁷⁰ Relato do dia 31 de outubro de 1967 em memória do ano anterior: “(Quando, na noite seguinte, o viesse a conhecer, compreenderia que, afinal, o que pairava nele era o ar indefinido, o rosto sem idade de muitos jogadores profissionais e amantes da vida nocturna. Mas continuemos.)” (Pires, 1998: 38)

ampliado para outras datas, como a da lápide de Maria das Mercês. A arqueologia literária confirma, portanto, o minucioso escrutínio ao qual este texto foi repetidamente submetido; assim, as provas tipográficas de 27 de abril de 1968 e mesmo a revisão do livro já publicado reforçam esta hipótese.

Figura 2

Provas de granel d'*O Delfim* com correções manuscritas do autor



(BNP, E53, cx. 13, fl. 199)

- (ii) Para além da evidência documental, há justificativas teóricas elaboradas pelo próprio autor quanto à sua intenção de criar instabilidades temporais, e mais especificamente na sua lida com a temporalidade circular e com os paradoxos, sendo a evidência maior deste argumento a análise elaborada na *Memória Descritiva* (cf. Pires, 2003: 125-138); estes pontos, reiteradamente abordados nesta tese, demonstram a intenção deliberada de levar o jogo com o tempo ao limite.
- (iii) Finalmente, outro argumento que reforça esta estrutura é o guião cinematográfico que José Cardoso Pires escreve presumivelmente entre os anos de 1971 e 1973 para *O Delfim*. Nesta obra nunca levada a cabo da maneira idealizada pelo autor, a lógica temporal é idêntica àquela construída no livro, de forma que a transposição para outro *medium* confirme a hipótese proposta⁷¹.

Assim, reitera-se a ideia de subversão intencional da temporalidade nesta obra, de modo que toda a sua narrativa de memória possa ser lida como uma narrativa de possibilidade, pela falta de linearidade do tempo. Neste sentido, toda a descrição de um passado ficcional aceita pelos leitores poderia ser apenas fruto de um habilidoso escritor, inspirado a criar uma história a partir da simples vista de potenciais personagens, como já se referiu no capítulo 3, tópico 3.3.4. Com efeito, portanto, reforça-se a ideia de uma temporalidade não mimética que tende à circularidade, em que o avanço para o futuro é idêntico a um retorno ao passado porque, neste texto, tudo é memória e possibilidade de futuro simultaneamente.

No entanto, por definição formal, a temporalidade circular seria aquela em que a ficção, em vez de encerrar-se, retorna para o começo, constituindo-se como parcialmente mimética, por não rejeitar a ideia de passagem do tempo, ainda que o movimento não seja consistentemente progressivo: “[...] circular temporality partially mimes but ultimately transforms the linear chronology of everyday existence; it always returns to and departure from its point of origin – which is also its (temporary) conclusion.” (Richardson, 2002: 48). Numa aprofundada análise da estrutura narrativa circular, Juan Luis Toribio Vazquez – para quem a descrição de Richardson é ainda imprecisa – é mais específico e define, baseado em Nietzsche, a estrutura da narrativa circular nos seguintes termos:

⁷¹ A comparação com o guião cinematográfico será objeto de maior detalhamento no capítulo seguinte.

Nietzsche's idea of eternal recurrence shows that the only possible way to escape from the implications of eschatology, and to avoid the ending inscribing its meaning upon the text – and thus to circumvent the degradation of the text's trajectory as a means towards an end – is to reject the idea of a final state (or, *in narrative, to make the text's ending an exact replica of its beginning*). (Toribio Vazquez, 2018: 208, *itálico nosso*)

Conceptualmente, portanto, a circularidade narrativa seria definida como um processo em que o fim é uma repetição exata do seu começo, o que, conseqüentemente, anularia a própria ideia de fim, ou mesmo de um objetivo. Estruturalmente, no entanto, este procedimento exigiria a distinção entre a circularidade do nível do discurso e do nível da história, cujo recurso principal seria o uso de anacronismos (se o fim é idêntico ao começo, trata-se de um caso de analepse ou prolepse, dependendo do ponto de vista). Esta estrutura é descrita por Alfonso de Toro em termos precisos: o narrador – situado em um ponto X do espaço-tempo – mencionaria um evento A, em seguida, um evento B anterior ao evento A e, a partir daí, faria uma narração linear (ou intercalada com outras analepses e prolepses) até que o evento A fosse novamente alcançado (cf. de Toro, 2011: 125).

Não é possível, porém, aplicar esta fórmula a *O Delfim*. Não obstante o narrador esteja circunscrito numa situação muito similar – ainda que não idêntica – àquela em que a narrativa começa (a sua odisseia particular dentro do quarto da pensão), não há clareza na distinção entre os níveis da história e do discurso, pois ambos se confundem pela intromissão dos tempos futuro e passado no mesmo plano narrativo. Deste modo, a circularidade apresenta-se não tanto como uma estrutura pré-determinada de elaboração textual, mas como um efeito de leitura, no qual os eventos parecem repetir-se e as noções de avanço e recuo são relativizadas.

Um dos exemplos mais expressivos desse movimento pode ser verificado pelo caso da Dama das Unhas de Prata; neste *exercício metaficcional* que se constitui como *discurso especular*, é possível, pela sistematização do tempo, categorizar esse episódio como uma *reduplicação ao infinito* – (cf. Arnaut, 2002: 129 – 130). A análise inicial desta história dentro da história apontaria para uma reduplicação simples, como Arnaut esclarece (131), no entanto, a análise contextual da apresentação deste episódio oferece outras hipóteses de leitura, pelo que se faz necessária uma explanação mais detalhada.

A história é pela primeira vez referida no fim do capítulo XXI e depois desenvolvida no capítulo XXII. Em suma, em uma conversa com Tomás Manuel em 1966, o Engenheiro conta ao Escritor o caso de uma mulher que conhecera, a Dama das Unhas de Prata “(Racée, fêmea quatrocentos por cento e cheia de classe)” (1998: 164), que teria

cometido um crime. A mulher teria uma relação com um *velho de alta finança* com problemas de saúde e teria usado “o amor como arma do crime” (165): “Nem mais. A miúda excitava o velho durante a digestão, percebes agora? Obrigava-o a dar tudo por tudo na cama até que um dia a esclerose havia de o esticar de vez.” (165), ao que o narrador resumiria com a frase “*Mors post coitum*” (166). Neste sentido, o caso narrado pelo Engenheiro é claramente espelho da narrativa maior que o contém, em que Domingos sofre um colapso cardíaco depois de, supostamente, ter relações sexuais com Maria das Mercês (cf. 217).

No entanto, em 1967, o Padre Novo teria contado ao Senhor Escritor que soube de um folhetim com história similar à da Dama das Unhas de Prata e que Tomás Manuel teria acusado o Senhor Escritor de ser o autor de tal folhetim. O acerto de contas entre o Palma Bravo e o Autor é abordado no capítulo XXVI-b, em que se narra um passeio de barco com Tomás Manuel:

Tomás Manuel conduz o barco ao rés da vegetação das margens. «Amanhã, se encontrar o médico, conto-lhe a história da miúda», diz sem parar de remar e de costas para mim. «Se calhar nem ela sabe que matou o velho.»

«Admira-te...» E, palavras não eram ditas, surge-me uma dúvida: E se nem ela nem ninguém sabia? E se a Dama das Unhas de Prata não passava de uma das muitas fábulas que o Engenheiro inventava para se sentir vivo, homem do mundo? [...] Lamento simplesmente que daqui a alguns meses – quando o Padre Novo for incomodado com um sórdido folhetim Do Desonesto Escritor e da Confiante Manicura – a moça das Unhas de Prata tenha baixado de posto e que, em vez das butiques de Cascais, frequente salões de barbearia.

Estou, vai não vai, para perguntar: Em que ficamos, Engenheiro? Qual das duas é verdadeira? Nenhuma? *Mas bico calado, por enquanto não sei nada do caso.* Deus Nosso Senhor ámen me livre de trair alguma vez as confidências de um sacerdote que, coitado, estava verdadeiramente em baixo esta noite. (1998: 200-201, itálico nosso)

Neste episódio, portanto, em um passeio de barco em 1966, o Escritor teria pensado em esclarecer uma dúvida que lhe surgiu em 1967 numa conversa com o Padre, mas não se poderia manifestar porque isso seria trair a confiança do Padre por uma confidência futura feita num dia em que “o sacerdote estava verdadeiramente em baixo”. Novamente quanto aos tempos verbais, isto só é possível porque o narrador fala do passado (1966) no presente do indicativo e do futuro (1967) no pretérito imperfeito.

Mas importa também notar que são postas em xeque as noções de causa e efeito: o interesse sobre a história da Dama das Unhas de Prata retroalimenta-se, pois o que motiva a conversa com o Padre é a história contada em 1966, mas o que gera interesse

em perguntar sobre esse assunto ao Engenheiro durante o passeio de barco é a descoberta do padre meses depois, por isso sua caracterização como uma *mise en abyme* de *reduplicação ao infinito*. Além disso, o folhetim *Do Desonesto Escritor*⁷² e da *Confiante Manicura* ainda alerta para outra camada discursiva que relembra o leitor que tanto a narrativa maior (o romance) quanto a narrativa menor (o folhetim) são, afinal, invenções de uma mesma figura, pois (quase) todos os textos referidos na obra, seja a *Monografia do Abade* ou o *Caderno de Apontamentos*, são tão ficcionais quanto este folhetim.

Estes exemplos demonstram, portanto, que *O Delfim* não se configura unicamente como uma estrutura narrativa de um tempo que se repete, mas como convergência de camadas temporais que virão a construir paradoxos. Isto significa: o conceito de tempo circular da narrativa, apesar de ser uma inegável presença *n'O Delfim*, não é a única temporalidade a emergir desta obra e não bastaria para configurar uma completa ruptura com a temporalidade vulgar, pois, como já referido, a temporalidade circular remonta a uma noção ancestral do tempo, cuja própria forma vulgar de medição seria orientada pelo mundo circundante (cf. Heidegger, 2005: 113). Logo, apesar de diferir quanto à noção de linearidade, seriam mantidas as premissas do fluxo contínuo e da irreversibilidade dos eventos, assim descritos:

La réversibilité des lois dynamiques, comme aussi des lois des deux sciences fondamentales créées au xxe siècle, la mécanique quantique et la relativité, traduit une négation du temps si radicale qu'aucune culture, aucun savoir collectif ne l'avait jamais imaginée. Bien des spéculations ont mis en cause l'idée de nouveauté, affirmé l'inexorable enchaînement des causes et des effets. Bien des savoirs mystiques ont nié la réalité de ce monde changeant et incertain et ont défini l'idéal d'une existence qui permette d'échapper à la douleur de la vie. Nous savons d'autre part l'importance, dans l'Antiquité, de l'idée d'un temps circulaire, revenant périodiquement à ses origines. Mais l'éternel retour lui même est marqué par la flèche du temps, comme le rythme des saisons ou celui des générations humaines. Aucune spéculation, aucun savoir n'affirma jamais l'équivalence entre ce qui se fait et ce qui se défait, entre une plante qui pousse, fleurit et meurt et une plante qui ressuscite, rajeunit et retourne vers sa graine primitive, entre un homme qui mûrit et apprend et un homme qui, progressivement, devient enfant, puis embryon, puis cellule. (Prigogine, 1988: 10)

⁷² Em mais um movimento metadiscursivo, o folhetim *Do Desonesto Escritor* seria assim adjetivado porque a biografia da manicura teria sido escrita pela própria personagem do Senhor Escritor, *alterando impiedosamente os factos* para escrever um romance. Embora negue ter escrito tal texto, o Padre Novo afirma que Tomás Manuel pretende apresentar queixa nos tribunais contra o Senhor Escritor em socorro da ofendida (cf. Pires, 1998: 158-159).

Além disso, este tempo circular, pela sua proximidade a uma temporalidade observável no mundo pautada na natureza e na repetição dos eventos, seria uma noção temporal relativamente bem aceita pelos leitores⁷³, principalmente quando a narrativa obedece a uma lógica de sucessão, cujo único desajuste seria haver um evento singular que faria a narrativa retornar para o começo. Esta temporalidade, assim, figuraria sem esforço no primeiro nível da *mimesis* de Paul Ricœur, incorporado ao processo narrativo no segundo nível e, posteriormente, integrado ao mundo refigurado do terceiro nível (1997a: 112)⁷⁴.

Para a caracterização, portanto, de uma obra de temporalidade singular que seja efetivamente disruptiva, pensa-se ser preciso ir além e pôr tal configuração circular em movimento, de modo que o próprio círculo não seja estável, criando um vórtice. Esta imagem – insistente no livro – caracteriza-se pela existência e intersecção de múltiplos círculos; assim, a coexistência de linhas temporais que, não obstante, podem ser mutuamente exclusivas de um ponto de vista lógico, produzindo, em última análise, uma temporalidade contraditória. Dirá Cardoso Pires:

Escuto-o [o narrador] e vejo como nele a proposição inicial e a conclusão («o final... de todos conhecido») se contêm mutuamente numa ação circular; e como o passado e presente se constituem futuro – tempo também circular – e revertem ao vivido, ao pretérito, para diluírem as fronteiras entre o real e o imaginário, entre o Autor e o personagem desenvolvendo o texto em «*círculos, círculos*», como escreveu Conrad, meu admirado criador de mistérios e opacidades do tempo, «*inumeráveis círculos, concêntricos, excêntricos; cintilante turbilhão de círculos num denso emaranhado de repetidas curvas [...] e numa confusão de linhas que se intersectam para darem a imagem do caos cósmico*. (2003: 127).

É interessante notar que um turbilhão – a metáfora de José Cardoso Pires – é exatamente um dos casos descritos pelo físico-químico anteriormente referido, Ilya Prigogine, como uma estrutura dissipativa, isto é, uma categoria de estruturas que estariam longe do equilíbrio. Assim, um redemoinho é uma estrutura caótica, mas, como toda estrutura deste tipo, possui uma ordem cuja lógica é narrativa na definição do cientista. No entanto, a ordem do caos só poderia ser compreendida porque partiria do princípio de que o tempo é, de facto, uma seta assimétrica e irreversível; assim, sua

⁷³ Tanto é assim que esta estrutura é verificada em diferentes épocas e *media*. São alguns exemplos da literatura, cinema e séries televisivas: *Finnegans Wake* (1939); *Groundhog day* (1993); e *Russian Doll* (2019), respetivamente.

⁷⁴ Note-se que a explanação mais detalhada sobre o processo da tripla mimesis compõe o capítulo anterior.

componente de distinção estaria em outros conceitos que deveriam ser incorporados ao entendimento das leis essenciais da natureza, como o indeterminismo e a incerteza (cf. Prigogine, 1988: 15-16).

Ironicamente, as estruturas a que Prigogine atribui uma lógica *narrativa* pela sua capacidade inventiva, para os estudos narrativos possuiriam baixo grau de narratividade, como os romances pós-modernos, “porque não permitem aos leitores reconstruir a rede de representações mentais que motiva as ações das personagens e que interliga os eventos numa sequência inteligível e determinada.” (Ryan, 2021a: 39)⁷⁵.

2.3. O tempo contraditório

Já se sabe que José Cardoso Pires explora a própria engenharia do texto narrativo. O autor sabe que o ordenamento de eventos em uma cronologia com causa e consequência imediatas são construtos humanos, fruto de uma necessidade cognitiva de organização temporal (cf. Wittenberg, 2018: 124 – 125). Sabe também que a narrativa, literária ou não, por sua vez, provê essa necessidade de ordenação relativamente aos eventos do mundo ao adotar o procedimento narrativo – sobretudo a narração linear – no seu processo de criação. O autor, no entanto, recusa a estabilidade e busca, exatamente, desestabilizar os alicerces narrativos. Sobre isso dirá novamente José Cardoso Pires em sua *Memória Descritiva*:

Contar é um ofício delicado – previne-me de lá o narrador do romance, já bastante chateado com esta releitura e com o modo como ela me está a sair, em exercício onanista. E como eu me calo, abre o jogo: *a fórmula está em ultrapassar o processo normativo de uma sequência unívoca dos acontecimentos*.

Diz e faz. Como pode e quer, desloca-se em tempo, espaço, memória; corre trinta por uma linha e despreza o ponto final, mete-se por baixo de toda a folha de prosa – e sempre com o fito de *penetrar nas zonas ambíguas onde determinadas premissas aleatórias podem actuar como reagentes capazes de desfazer a*

⁷⁵ É preciso compreender que o conceito de narrativa como o entendemos estaria associado a uma visão em que se buscaria, através daquela, a reconstrução mais exata do evento narrado, isto é, o mais equilibrado dos sistemas para (re)compor os processos. Esta analogia à termodinâmica e aos sistemas equilibrados, no entanto, são questionáveis no estudo de estruturas caóticas: tanto mais vivo será um sistema quanto menos equilibrado for. Num movimento que virá a gerar uma contradição, a física vê maior potencial narrativo nos sistemas longes do equilíbrio porque associa a narratividade ao potencial criativo; os estudos narrativos, no entanto, veem maior narratividade nos *sistemas* mais próximos do equilíbrio porque se baseiam no método científico positivista. Esta noção é resumida da seguinte forma no *the living handbook of narratology*: “Narratological research still privileges a Newtonian concept of time which cannot always be adequately applied to pre- and postmodern novels” (Scheffel et al., 2019: s/p)

ferrugem ou os dourados que cobrem a essência do real. “Resultado: a narração marcha a custo e com dúvida num amontoado de transgressões à ordem «natural» do método descritivo e com *desarticulações em tempo/espaco*, metonímias, hiatos, suspensões, e sempre a andar, sempre a aviar.” (Pires, 2003: 124, itálicos nossos).

Para Richardson, a temporalidade contraditória define-se como aquela em que convivem informações irreconciliáveis sobre os eventos que decorrem no tempo narrativo, sendo a mais significativa de uma literatura pós-moderna (cf. 2002, 48). É possível demonstrar este procedimento de construção contraditória com diversos exemplos d’*O Delfim*, como a já citada conversa sobre a Dama das Unhas da Prata, em que o Senhor Escritor pensa em questionar Tomás Manuel quanto à veracidade do caso em um contexto em que isto seria impossível, pois tal veracidade só seria posta em xeque meses depois pelo Padre Novo. Esta projeção do futuro em eventos do passado é, inclusive, referida por Cardoso Pires quanto à maneira de criar tal efeito de leitura:

Numa outra ocasião, o mesmo narrador encerra uma conversa de bar em Lisboa com a descida à sala de jantar da pensão da Gafeira, e dá-se por satisfeito. Mais adiante permite-se incluir num diálogo certas frases que só um ano mais tarde, e no acto de rememorar esse momento, poderia ter proferido de facto. Proferiu-as? Com um indivíduo tão desregrado desse nunca se sabe. [...] *Para obter esse e outros efeitos, o possível trunfo do escritor-furão é a duplicidade de que se investe sempre que pode, insinuando-se como protagonista narrador e como autor do romance*. (Pires, 2003: 126, itálico nosso)

Para ilustrar estes procedimentos, retomam-se alguns dos exemplos específicos aos quais o autor se refere neste trecho do ensaio. Um caso de frases que levantam dúvidas quanto ao facto de terem sido efetivamente proferidas ou não seria o da querela das *enguias* e da *aguardente de pêras*. Lê-se:

«Agora vai um bom whisky. Não tens frio?»
«Não, mas preciso de beber seja o que for. Ainda tenho na garganta o fumo das enguias.»
«Fumo de quê?»
«Nada», emendo eu. «Desconfio que ainda hoje acabo com uma bebedeira de todo o tamanho. Pelo menos, a avaliar pela aguardente que me resta no cantil...»
(Pires, 1998: 194).

O festim das enguias é um dos eventos d’*O Delfim* que parece não suscitar dúvidas quanto ao ano da sua ocorrência: 1967. A celebração do “Ano primeiro da era dos Noventa e Oito” (162) só poderia ocorrer depois do desaparecimento de Tomás Manuel: “O que

conta é o festim das enguias e logo, a meio da tarde, o arraial dos Noventa e Oito (226)”. O narrador, no entanto, faz referência, em conversa com Tomás Manuel no capítulo XXVI-a, ao fumo das enguias, bem como à aguardente que lhe é oferecida pela Hospedeira no capítulo IV, quando se instala na pensão após a sua ausência de um ano.

Esta profusão de tempos, no entanto, é muitas vezes lida unicamente pelo viés da permeabilidade, como se o passado irrompesse no presente e vice-versa sem maiores prejuízos porque a tentativa de reconstituição dos factos pela personagem pressuporia falhas e incoerências. É exemplo a estratégia de leitura que opta por interpretar *O Delfim* como um texto memorialístico que se deixaria influenciar por elementos do presente, denunciando o pouco rigor objetivo da memória, como se demonstra:

O que valoriza [a intriga] como eixo da obra-prima, que é o romance *O Delfim*, é o seu significado simbólico, aprofundado pelo como a narrativa vai-se desenovelando, através da confusa memória do autor. Em lugar do *narrador seguro e objectivo* das «histórias de proveito e exemplo» anteriores, aqui surge o *narrador indeciso ou inseguro*, que procura a verdade, apoiado na concretude dos factos, tal qual os lembra. Mas na memória tudo se confunde (Coelho, 2007: 253).

Nesta análise, a autora apoia-se na falibilidade da reconstrução memorialística para justificar as contradições que constituem *O Delfim*, o que, cabe pontuar, poderia ser entendido como uma proposta de solução demasiado simples para uma obra tão complexa. Um exemplo disto seria a afirmação de que o narrador se apoia na “concretude dos factos, tal qual os lembra”, quando o que se vê na obra é, muitas vezes, uma justaposição de oxímoros que não permite a construção lógica de um *facto ficcional*. É também possível afirmar que a autora, para sustentar sua posição sobre a não-fiabilidade do narrador, vale-se apenas de uma das estratégias passíveis de serem empregues para este fim⁷⁶, ainda que sejam descritos, nos estudos narrativos, e contemplados, pela obra de Cardoso Pires, vários recursos distintos que, somados, provocariam tal efeito. A autora reduziria a questão da fiabilidade, portanto, à seguinte hipótese:

Any overview of textual clues to unreliability would, of course, be incomplete if did not take into consideration the fact that many texts more or less self-consciously raise the question of the narrator’s unreliability. This can either be done indirectly, that is by alluding to a narrator’s faulty memory or limited

⁷⁶ Sobre a questão das variadas estratégias do narrador não fiável, pautamo-nos, sobretudo, nos estudos de Ansgar Nünning, pelo que destacamos as obras ‘*But why will you say that I am mad?*’ *On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction* (1997) e *Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses* (1999).

knowledge, or the issue of unreliability can be directed thematized (Nünning, 1997: 98).

É notório que a memória tem papel central na narrativa d'*O Delfim*, no entanto, essa crença na boa intenção do narrador em “procurar a verdade” pode levar a uma postura condescendente em relação a uma figura que deliberadamente constrói labirintos narrativos intrincados com o objetivo de destronar o próprio narrador como figura de autoridade e oferecer autonomia ao leitor numa construção que se quer colaborativa⁷⁷. Além disso, ignora sua construção temporal paradoxal porque a tentativa de reconstruir uma memória pressuporia a linearidade do tempo, de modo que o sujeito do presente tente resgatar elementos de um passado fixo (cf. Meister, 2011: 183), mas isto não contemplaria a inserção de elementos do presente no passado narrado. Assim, não parece acertado afirmar que “*O Delfim* se engendra através das conjecturas do autor, empenhado em esclarecer pela escrita o seu confuso conhecimento dos factos” (Coelho, 2007: 254), mas que *O Delfim* se engendra através das conjeturas do autor, empenhado em confundir o leitor negando-lhe qualquer esclarecimento sobre os factos.

Uma via para criar essa instabilidade é através da instituição de incoerências entre os factos do mundo narrado e os factos do mundo vulgar. Ainda que a obra ficcional não tenha esse compromisso de representação exata, facto é que José Cardoso Pires utiliza recursos que parecem aproximar a obra da realidade para depois afastá-la. Um caso patente desta atitude tem a ver com a priorização do efeito estético sobre a replicação precisa do tempo empírico, pelo que exemplificamos com a ilustração do largo (e o seu muro) e do dia em que o Escritor viu as suas personagens pela primeira vez:

O muro que se conserve como está, e o abade também (nas páginas que escreveu), porque um e outro são incapazes de me explicar o terreiro acolá batido pela luz da tarde. Para o compreender tenho de fazer um desvio, *recuar um ano*. Escolher *uma manhã de domingo* e colocar, ao centro da moldura de argolas encimada pela legenda romana, não o bufarinheiro de outros tempos, não as galinheiras debaixo dos guarda-sóis nem o ferrador a talhar cascos, mas um Jaguar modelo E-4.2. (Pires, 1998: 34-35, itálicos nossos)

Descrito o espaço, o escritor acrescenta em seguida as personagens que o habitam:

Continuemos, como *naquela manhã*, a seguir marido e mulher atravessando o largo. Havia sol a jorros, brilho e ouro, e não a claridade sem vida deste *final de outubro* a que estamos a assistir e que desgraçadamente nasceu comprometido,

⁷⁷ Este aspecto foi demonstrado em maior detalhe no primeiro capítulo desta tese.

irmão do inverno. Lembro-me bem de que na altura pensei na maravilha da luz do outono - a melhor de todas - e em duas moedas resplandecentes, enquanto observava o casal em marcha para o Jaguar. Seriam sessenta metros ao todo (ponhamos mesmo setenta, a avaliar pela distância a que o meu carro está da igreja), setenta metros de silêncio e a passo de procissão, através de *camponeses endomingados* e ainda entontecidos pela lenta e pesada obrigação da missa. (Pires, 1998: 38-39, itálicos nossos)

A afirmação de que viu Tomás Manuel e Maria das Mercês na saída da missa numa manhã de domingo sugere uma imagem de um ambiente típico, em que figuras de certa *fauna* rural portuguesa (como as *viúvas-de-vivos* vestidas de negro) coadunam-se e dispõem-se em contraste aos luminosos infantes – assim como o dia em que o Escritor os viu pela primeira vez tinha uma luz singular, que se opõe diretamente à imagem deste dia 31 de outubro de 1967 em que escreve. No entanto, se recuarmos exatamente um ano como o narrador sugere, uma simples consulta ao calendário mostra que o dia 31 de outubro de 1966 era uma segunda-feira. A véspera do feriado de todos os santos, portanto, não coincidiria com a culturalmente estabelecida missa dos domingos e toda a carga semântica que esta imagem contém. Assim, é possível dizer que o autor reafirma sua falta de compromisso com a representação mimética do mundo no que concerne o tempo, neste caso, criando uma contradição com a temporalidade extratextual. Este recurso é particularmente interessante, por sua vez, porque na mesma medida em que a calendarização aparenta criar um forte grau mimético pelas suas referências tão específicas ao mundo empírico, estilhaça-as completamente por serem *mentiras* facilmente verificáveis.

No entanto, há atitudes de confronto ainda mais radicais quanto à temporalidade suscitadas pela obra, pelo que é preciso analisar sua constituição e a contradição inequívoca que compõem. Verifica-se esta postura de modo mais contundente na coexistência de informações mutuamente exclusivas intratextuais, como o referido exemplo de Richardson sobre a temporalidade contraditória, para o qual *O Delfim* possui uma analogia perfeita. Para demonstrá-la citam-se duas passagens. A primeira:

Durante anos e anos a lagoa acumulou tais venenos de matar peixes, suportou tanta pólvora e tanta autoridade que – limito-me a repetir o Regedor – queima quem se atreva a ofendê-la. [...] razão, por último, do abraço de morte com que recebeu Maria das Mercês na madrugada de *12 de Maio próximo passado*.” (Pires, 1998: 97, itálico nosso)

Que será seguida algumas páginas depois por:

«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 e bem ao alto, planta-se a frase. Ela apenas, o título, como um diadema de dezasseis 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. (Pires, 1998: 101, itálico nosso)

Está claro que o narrador apresenta datas diferentes para a morte de Maria das Mercês: *12 de maio de 1967*⁷⁸; ou outra data no ano de *1966* – dedutivamente o dia 12 de maio de 1966 –, como sugeriria sua citada homenagem. Não é possível, neste caso, atribuir esta incongruência a um lapso de memória ao tentar recuperar o passado, pois o escritor toma conhecimento da morte de Maria das Mercês em 1967, quando chega à Gafeira. Ao afirmar, no capítulo XII, que a data da morte da personagem é 1966, o narrador nega que a data da morte seja 1967, como anteriormente descrito no capítulo XI, descumprindo um princípio lógico (e metafísico) fundamental:

Assim, que um tal princípio é o mais firme de todos é evidente; mas qual ele é, digamo-lo depois disso: é impossível que o mesmo seja atribuído e não seja atribuído ao mesmo tempo a um mesmo subjacente e conforme ao mesmo aspecto [...]; E, dado que não é possível que os contrários ao mesmo tempo pertençam a uma mesma coisa, e dado que são contrárias entre si as opiniões contraditórias, evidentemente é impossível que um mesmo homem, ao mesmo tempo, conceba que o mesmo fato⁷⁹ é e não é. (Aristóteles, 2007: 18)

⁷⁸ Há outra referência no texto que apontaria para a data da morte como 12 de maio de 1967. No capítulo XXVII, pensa sobre Tomás Manuel e tenta reconstituir a sua chegada à casa na noite em que descobre a morte da esposa: “Os minutos correm «no silêncio deste quarto sobre o eu estar de olhos fechados, enquanto lá longe, na largueza da noite, um bêbedo mija para o ar. Engenheiro, meu Palma Bravo de sete fôlegos, em que estado tu vais aparecer em casa. [...] Sangra desalmadamente, está cheio de pancadas. Saiu do bar da estação de serviço há cento e setenta dias bem contados (na célebre noite de 13 de maio, não nesta), e nem sonha que Maria das Mercês já o estar a vigiar lá da terra da verdade.” (1998: 208). O Senhor Escritor faz essas contas a partir do dia em que narra, quando toma ciência sobre a morte de Mercês que, como afirma no capítulo II, seria a 31 de outubro de 1967 (39-40). Os 170 dias vão de 13 de maio de 1967, dia em que Tomás Manuel teria chegado à casa, a 30 de outubro de 1967, dia em que o Padre Novo o teria visto na Vila e declarado o seu medo de Tomás Manuel regressar à Gafeira durante o festim dos Noventa e Oito (154-155). Este dado também aponta para o ano de 1967, pois o festim organizado pelo Regedor não poderia acontecer em 1966, quando Tomás Manuel ainda tinha os direitos sobre a lagoa.

⁷⁹ Foi mantida a grafia da tradução para a variante brasileira do português utilizada. Leia-se *facto*.

Na proposta cardoseana, a data da morte *é* 1967 e *não é* 1967 simultaneamente, e por consequência *é* 1966 e *não é* 1966, o que manifesta uma contradição nos termos formais das *Leis do Pensamento*⁸⁰. Posto que não opera sob o princípio da não contradição e do terceiro excluído, desobedece a uma das regras elementares para fundação de um mundo ficcional possível, gerando uma rutura na lógica deste mundo (cf. Ryan, 2019). Com este procedimento o autor *desnarra* algo que havia afirmado anteriormente, de modo que a própria fenomenologia dos eventos seja posta em causa. Tal processo é descrito por Brian Richardson em *Unnatural Voices* (2006) sob a denominação *denarration*, como anteriormente citado. A desnarração é assim definida:

I am referring to a kind of narrative negation in which a narrator denies significant aspects of his or her narrative that had earlier been presented as given. The simplest example of this might be something like, “Yesterday it was raining. Yesterday it was not raining.” (Richardson, 2006: 87).

A utilização da *desnarração*, na teoria de Richardson, teria inúmeras consequências desestabilizadoras do processo de leitura, portanto, citamos aquelas mais relevantes ao caso d’*O Delfim*: (a) o possível questionamento quanto à fiabilidade do narrador (cf. 2006: 87); (b) o alerta ao leitor quanto ao aspeto artificial da construção narrativa, pois expõe falhas, distorções e as fabricações inerentes de uma reconstrução verbal de um passado (cf. 2006: 90); (c) a ambiguidade nas relações causal e temporal, uma vez que os elementos podem perder o sentido de encadeamento; e finalmente (d) a perda da solidez dos predicados das figuras ficcionais pela mencionada ambiguidade das relações de causa e tempo (cf. 2006: 87).

No caso da morte de Maria das Mercês, todos esses efeitos de leitura possíveis estão patentes como produto de uma equação construída no próprio romance. Interessa saber também, no entanto, quais os caminhos que levam à perceção da desnarração como recurso narrativo nesta obra; em outras palavras: numa narrativa realista, o emprego de duas datas distintas para a morte de uma mesma personagem pareceria um erro tipográfico, mas para o leitor d’*O Delfim* parece uma provocação⁸¹.

Ainda sobre a morte de Maria das Mercês, outro exemplo, menos radical, mas igualmente contraditório aparecerá nas formulações das hipóteses quanto a *causa mortis*

⁸⁰ Ver Branquinho et al. 2006.

⁸¹ Reforça-se o argumento de que esta disparidade não é um mero lapso, como já argumentado no tópico 2.1.

proferidas por uma mesma personagem. No capítulo II, em que há a narração de um intenso debate no café quanto à ocorrência de um crime, lê-se a seguinte afirmação do Velho: “«Assim mesmo. A dona Mercês matou o criado e o Infante matou-a a ela. Nem mais.»” (1998: 40). No entanto, no capítulo XVII, em que novamente é apresentada uma cena dentro do café com as mesmas personagens discutindo o mesmo assunto, lê-se:

«E estes é que são os factos», como diria o Dono do Café.
«Bem, e depois?», perguntarão os caçadores como eu perguntei.
E o Velho responderá: «Depois chegou a casa e não encontrou a mulher.»
«Já sabemos, tinha-se afogado. Mas quanto à estrangeira? Foi pô-la em Lisboa?
E como, se ele tinha estampado o carro?»
Velho: «O carro é o menos. Mais porrada, menos porrada, anda sempre.» (1998: 128-129)

Assim, na versão do capítulo XVII, o Velho já não afirma que o Infante matou a esposa. Pelo contrário: iliba-o da culpa, já que afirma que Tomás Manuel teria chegado a casa e não teria encontrado a mulher, já afogada. Questiona, inclusive, a utilidade do seu carro tão potente se não estaria em casa a tempo de evitar a traição da esposa e seu suicídio – “Velho: «Nem mesmo consigo perceber para que lhe servia um cavalão tão rápido. [...] Tanta pressa, tanta farronca, e afinal para quê? Para chegar atrasado onde fazia mais falta.» Ria a bom rir.” (1998: 129). Com isto, verifica-se que não há divergências apenas entre as interpretações dos eventos da história propostas pelas personagens, há também inconsistências nas falas das próprias personagens e do narrador.

Uma via de compreensão possível para a incursão de um mecanismo de criação de contradições dentro da narrativa d’*O Delfim* - que, à partida, seria em tudo incoerente com o género do romance – estaria relacionada com o tema da narração simultânea e da ampliação do tempo presente como estratégia *lato sensu*. Para isso, portanto, é preciso compreender o que significa tal ampliação e como esta conversaria com um princípio de convergência de tempos no presente da narrativa.

3. «Mil novecentos e quê?»: a confluência de temporalidades

É preciso considerar que o capítulo da mulher inabitável (e não só) surge como um capítulo em potencial que, inclusive, não se concretiza tipograficamente – diferente de outros segmentos que pensam sobre o ato da escrita em que a tipografia corrobora o

projeto de materialização da história em livro⁸². Neste capítulo está claramente em destaque o próprio ato de escrever o livro, denunciado textualmente pela “brancura de uma folha de papel” e pela reflexão quanto à escolha do título e da ilustração que o viria acompanhar (cf. 1998: 101). Esse caráter de potência ou de rascunho fica particularmente flagrante com o emprego dos verbos no futuro – “só depois é que virá a homenagem”; “será um desenho meticuloso” (101). No entanto, verifica-se que esse futuro do capítulo possível está rodeado pelo tempo presente do processo de escrita – “«Mulher inabitável...»⁸³ Gosto, é frase altiva”; “Um elogio da esposa maninha não se defende com facilidade” (101-102).

Neste sentido, é possível dizer que a existência de um tempo da narração que se impõe como tempo metaficcional da própria escrita literária subsume os tempos passado e futuro, de modo que essas instâncias inteligíveis dentro de um registo temporal linear sofram um processo de presentificação e, conseqüentemente, não possam ser distinguidas. Isto virá a reforçar a máxima de que “o tempo fundamental do romance não é o do enredo acontecido, nem o da duração subjectiva de qualquer personagem (incluindo o narrador); é como lá mesmo se diz, o *presente intemporal* do próprio acto de narrar.” (Lopes, 1968: 13).

Do ponto de vista formal, este presente é literalmente manifesto pelo amplo emprego deste tempo verbal na narrativa que sugere não haver distinção entre o tempo da narração e o tempo da experiência. Um dos estudos mais relevantes sobre este tipo de narração está presente em *The Distinction of Fiction*, de Dorrit Cohn (1999), em um capítulo dedicado à discussão sobre a narração simultânea. A autora verifica que uma larga tradição teórica viria a socorro do tempo passado e afirmaria que, mesmo quando há o emprego do tempo presente, tal presente refere-se efetivamente a uma experiência do passado (cf. 96-97). A mais contundente afirmação neste sentido (e especialmente relevante para a análise de *O Delfim* por referir-se à narração em primeira pessoa) seria a de Käte Hamburger, assim descrita:

In the first-person novel, which Hamburger conceives on principle as adhering to the logic of real-world discourse (reality statement), the obligatory temporal distance between the past of experience and the present of narration remains fully in effect; events can only be narrated retrospectively. (Cohn, 1999: 97-98)

⁸² Cita-se a o caso da escrita de um poema concreto no capítulo XX, cuja presença será analisada com maior detalhamento no capítulo seguinte.

⁸³ Note-se que a personagem usa aspas para fazer referência ao que disse ela mesma, pois cita uma expressão que empregou no capítulo XI.

Para demonstrar que a máxima de que os eventos narrados sempre correspondem a uma experiência (ficcional ou real) já realizada é uma falsa premissa, Cohn vale-se de um excerto do celebrado romance *Waiting for the Barbarians* de J. M. Coetzee em que o narrador sem nome, o Magistrado, descreve uma difícil madrugada de sono num esconderijo temporário, em que conjuga recordações, sonhos e descrições do cenário ao seu redor. Cita-se parte deste excerto em tradução para o português para, em seguida, compará-lo com o estilo narrativo de *O Delfim* e aferir a respetiva aplicabilidade da tese de Cohn à obra cardoseana.

A cama está arrumada. Quando deslizo a mão entre os lençóis, imagino poder sentir um tênue refulgir do calor dela. Nada me agradaria mais do que me enrolar na sua cama, deitar a cabeça em seu travesseiro, esquecer minhas dores e mazelas, ignorar a caçada a mim que agora deve estar sendo iniciada e, igual à menininha da história, cair no esquecimento. [...]

Cochilo e desperto, escorregando de um sonho informe para outro. No meio da manhã, esquentou demais para dormir. [...]

Um torpor já está começando a baixar sobre a cidade. O trabalho da manhã terminou: antecipando o calor do meio-dia, as pessoas estão se retirando para seus quintais sombreados ou para o frescor de salas internas. [...]

Suspirando, deito na cama no doce relembrar do aroma de flores. Que convidativo juntar-me ao resto da cidade em sua sesta! Estes dias, estes quentes dias de primavera já virando verão—como acho fácil deslizar para sua sensação langorosa! Como posso aceitar que o desastre tenha dominado minha vida quando o mundo continua a percorrer tão tranquilamente os seus ciclos? (Coetzee, 2006: 83-84)

As semelhanças com *O Delfim* são notórias, no que concerne a narração simultânea e, curiosamente, também algumas das imagens recriadas, como a insónia, a pessoa ausente, os ciclos das estações e a rotina da vida que continua a se repetir desdenhosa das tragédias individuais. Citam-se duas passagens para aclarar o paralelismo. A primeira:

Viro a almofada. Escalda. Inútil mudar de posição ou procurar tolher o pensamento quando os cavalos da insónia tomam conta de nós. Galopam, esvoaçam por cima de abismos e atiram-nos infalivelmente para o fosso da tentação (que é a lagoa, claro, a lagoa, a lagoa, a estuporada lagoa) e fixamos um pressentimento, uma sombra que, com o levantar da madrugada, tão depressa tem forma humana como dá a ideia de um monte de palha a apodrecer. A humidade escorre por ele abaixo, o vulto continua de guarda, impreciso. Mas é ele, é o Engenheiro, não há que ver. Deve estar enregelado. De roupão pelas costas (pelo

menos é assim que se me representa), camisa ensanguentada e sapatos sem meias, segura os cães pela coleira, um em cada mão. (Pires, 1998: 222)

Seguida algumas páginas depois por:

No andar de baixo, no quarto da dona da Pensão, toca um despertador. É o sinal para que a mimosa montanha de seios se revolva entre lençóis e ponha o pensamento em nós, caçadores à sua guarda. Bem precisamos dela, eu principalmente, que já distingo os contornos do lavatório, a mesa e os caixilhos da janela por onde, muito em breve, entrará a claridade do alvorecer. Cinzento em cima de negro. Cansaço e um cantil vazio. E a espingarda e a cartucheira penduradas na porta. Para quê? De que vale uma sábia e desperta caçadeira quando é dedilhada sem firmeza depois de uma noite em branco? De nada, respondo espreguiçando o corpo. (Pires, 1998: 226)

Na proposta de Cohn, afirmar que este tipo de construção seria a narrativa de uma experiência passada significa negar que este tempo da narração é efetivamente presente ou negar que este discurso é efetivamente narrativo, pelo que propõe os termos *historical present resolution* para o primeiro caso e *interior monologue resolution* para o segundo. A hipótese do presente histórico estaria vinculada a um viés realista da narração em primeira pessoa como *mimesis* do registo autobiográfico – portanto ignoraria a conjugação temporal para tratá-la como a escrita de uma experiência encerrada; a hipótese do monólogo interior, por sua vez, basear-se-ia na aproximação ao princípio de transparência da figura ficcional⁸⁴ como sistematizou a narração de narrador heterodiegético (cf. 102-103) – portanto, os eventos descritos não seriam efetivamente ações, mas o pensamento do narrador. Na busca, no entanto, da legitimação desta construção pelo que é, a autora sugere uma nova abordagem:

[S]imultaneous narration breaks with both of these two conventions of fictional realism. Its innovation, to state it bluntly, is to emancipate first-person fictional narration from the dictates of formal mimetics, granting it the same degree (though not the same kind) of discursive freedom that we take for granted in third person fiction: the license to tell a story in an idiom that corresponds to no manner of real-world, natural discourse. It seems clear that its detachment from the autobiographical matrix allows first-person narration to create certain effects denied to its classical form: effects that follow directly from the adoption of its fiction-specific artifice (its “artificiality”, as we might call it) and that are no less singular than those that differentiate fictional lives in third-person form from their counterparts in historical biography [...]. (Cohn, 1999: 104-105)

⁸⁴ Outro conceito de Dorrit Cohn, sistematicamente desenvolvido ao longo do seu *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978); para abordar esta relação com a ideia de narração enquanto monólogo interior, destacam-se os capítulos 5 e 6 (173 – 266).

Na sua aplicação à obra cardoseana, este recurso estilístico configuraria a materialização linguística de uma ideia que José Cardoso Pires repetidamente defende, a ambiguidade do binómio personagem/autor. Isto manifesta-se quando a narração de narrador homodiegético ganha possibilidades discursivas antes unicamente possíveis ao narrador heterodiegético (por exemplo, saber o conteúdo dos documentos aos quais não poderia ter acesso como personagem, como a ficha médica de Maria das Mercês)⁸⁵. Além disso, essa liberdade permitiria ao narrador expor a artificialidade do texto ficcional (ou *artificialidade*⁸⁶, como sugere a autora), pela sua própria natureza: esta figura é, ela-mesma, não mimética, unicamente viável como *pessoa de livro*⁸⁷. Por sua vez, tal figura ficcional emularia gestos de um autor, uma vez que transcende os constrangimentos miméticos ao presentificar diferentes tempos no presente do discurso, um imperativo de um romance que, ainda que indiretamente, narre a escrita de um romance.

Do ponto de vista hermenêutico, esta indistinção dos tempos é coerente com o tema da crise do tempo histórico que a arte pós-moderna constantemente aborda, pois parece legítimo pensar que a noção de simultaneidade produzida pelo alargamento do presente possa também ser um sinónimo de estagnação, uma vez que o sentido de futuro (e a percepção de que as ações do presente mudarão o futuro) perde força à medida que há a deslegitimação das metanarrativas (cf. Lyotard, 2003, 12). Este aspeto é largamente discutido por Hans Ulrich Gumbrecht em *Our Broad Present* (2014), pelo que se transcreve:

Jean-François Lyotard published *La condition postmoderne* and directed the critical attention of countless Western intellectuals to the grand récits as “totalizing” discourses. Thereby, a foundational premise of historical consciousness after 1800—in which it found the answer to the problem of perspectivism, and behind which it had marched triumphantly through epistemology and the everyday—imploded. The assumption collapsed that for every object in the world there exists only one narrative representation. All at once, it became clear that an infinite potential of possible histories about Prussia could be activated, just as there existed an infinite array of histories about the

⁸⁵ A artificialidade e utilidade do narrador heterodiegético foram referidos no capítulo anterior.

⁸⁶ Tradução livre do termo *artifiction* (e *artificiality* por derivação), cunhado por Cohn (1999).

⁸⁷ Referimos o título da obra de Carlos Reis para antecipar uma questão fundamental para a construção desta figura e que será abordada no capítulo próximo: a metalepse, ferramenta empregada para acentuar a condição ficcional desta entidade (cf. 2018: 126-127). Também em Reis, verifica-se a exemplificação através d’*O Delfim* para a análise do presente verbal como marca de simultaneidade, em que o referido presente não corresponderia à narração simultânea como aquela do monólogo interior, mas como um processo de construção da narrativa sobreposto à vivência de experiências pelo narrador personagem (cf. 2018: 284- 285)

development of Homo sapiens. When the premise of historical consciousness fell, the historicizing view of human movement through time shifted, I believe, to the (sometimes uncomfortable) terrain of temporal stasis and simultaneity. (2014: 31)

Esta leitura é condizente, n'*O Delfim*, com a dinâmica entre a convergência de tempos e o sono que é descrito pelo narrador, de modo que uma interpretação possível desta obra aberta seja, precisamente, que todos os eventos narrados sejam um delírio da já citada noite de insónia. Essa hipótese poderia ser facilmente sustentada como via única de interpretação caso fosse mantido um tempo progressivo da narrativa e o livro fosse encerrado com a data de 1967. No entanto, ao concluir o livro com uma data anterior à data de início que, por sua vez, também seria anterior às interações com Tomás Manuel (de modo que não haveria, ainda, nenhuma memória construída como referido no tópico anterior), essa possibilidade é descartada, de modo que a hipótese da insónia seja apenas mais uma entre tantas outras parcialmente adequadas, mas nunca definitivas.

Chocar recordações em cima de um travesseiro não aproveita seja a quem for e torna-se mais ridículo do que um alça-cu a brincar às amas-secas. Absolutamente. Ou, antes, positivamente, Engenheiro das más insónias. Só eu cairia em semelhante armadilha numa véspera de abertura de caça. [...] 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. [...]

Está dito, ao arraial não falto, custe o que custar. E ao entardecer, quando se firmar no alto dos pinhais a tentadora coroa de nuvens, não abrirei o meu caderno de apontamentos, e menos ainda a Monografia. Ficou-me de emenda. Para a próxima terei o cuidado de escolher outra leitura, de preferência um canto de alegria. Um livro deste tempo e desta hora que não traga a lagartixa na portada como um ex-líbris ou como uma pluma imposta sobre o granito.

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. Pensa na manhã e espera. Espera. Espera o sono. O sono. Sono...⁸⁸ (Pires, 1998: 226-227).

Neste excerto vê-se a convergência de vários tempos: o passado, referindo-se às recordações de 1966; o presente da Gafeira, referindo-se aos *Noventa e Oito* e ao fim do tempo da fidalguia e do monopólio da lagoa pelos Palma Bravo; o futuro, referindo-se ao escritor que especula sobre o seu retorno para a próxima temporada de caça, ao que tudo

⁸⁸ Repetimos este último parágrafo já citado anteriormente para maior clareza do argumento que se quer demonstrar.

indicaria, em 1968. No entanto, a datação de *mil novecentos e noventa e seis* é, também, uma forma de desnarração, pois implica, por exemplo, que a organização cooperativa da lagoa pelos Noventa e Oito tenha acontecido e não tenha acontecido, simultaneamente; isto é: o retorno à *pré-história* tira do leitor a garantia de que houve, efetivamente, mudança no estado das coisas: “every putative event is suspect or called into question, and may never have occurred at all.” (Richardson, 2002: 52). Assim, a multiplicidade e a estagnação são fenômenos idênticos⁸⁹, explícitos pela simultaneidade de tempos emaranhados, pelo confronto de múltiplas possibilidades de leitura que não permitem a recuperação de uma narrativa única⁹⁰ e pelo respetivo paradoxo que impede a história de avançar.

Outrossim, crê-se que um dos aspetos mais significativos da simultaneidade estará na construção de paradoxos que permitem ao narrador posicionar-se em vários pontos do espaço-tempo, o que configura também uma contradição, uma vez que a personagem estaria e não estaria simultaneamente em determinado lugar num dado momento. Isto porque a coincidência da informação de que ela estaria em outra coordenada espaço-temporal anularia a coordenada anterior, podendo também ser lida como um processo de desnarração. Por exemplo:

Portanto, onde pus *Infante*, ponho *Engenheiro*, ou simplesmente o nome próprio, Tomás Manuel, e desvio o olhar do café onde deixei o Velho e o Batedor. Volto-me para o largo e, sem querer, torno à manhã do ano passado em que assisti à aparição do casal Palma Bravo depois da missa. Sigo-o de perto, atravessando a multidão (com licença, Velho) por entre filhas de Maria, viúvas-de-vivos e rapazes de blusões comprados nos armazéns de Winnipeg. Só que me demorei demasiado com coisas à margem, fantasmas, questões de café – e, com tudo isto, o nosso homem já está ao volante do carro. A seu lado, Maria das Mercês, jovem esposa; atrás, o criado mestiço entre dois mastins. «A Barca do Inferno» – resumo da minha janela, pensando no triste fim que os espera. (Pires, 1998: 43).

⁸⁹ Evidentemente, n’*O Delfim*, há uma alegoria que pode ser lida como um reforço da ideia de estagnação: a imagem da lagartixa. Metáfora do tempo, é um espasmo de vida ao mesmo tempo em que é completa imobilidade: “Espalmada na inscrição imperial, havia uma lagartixa. Parda, imóvel, parecia um estilhaço de pedra sobre outra pedra maior e mais antiga, mas, como todas as lagartixas, um estilhaço sensível e vivaz debaixo daquele sono aparente. Pensei: o tempo, o nosso tempo amesquinhado.” (Pires, 1998: 67-68). No entanto, esta imagem tem uma representação simbólica, ligada, sobretudo à noção de um tempo mítico-histórico (cf. Pires, 2003: 132) de Portugal, assim, por seu caráter alegórico não configuraria um exemplo de contradição. Maior desenvolvimento sobre a questão alegórica n’*O Delfim* pode ser encontrado no estudo de António Cirurgião: *O sentido alegórico de O Delfim*, de José Cardoso Pires (2009).

⁹⁰ É por esta possibilidade de extrair múltiplas versões da mesma narrativa que não se considera que a variedade do tempo em causa se configure unicamente como “denarrated temporality” (Richardson, 2019: 112), ainda que a desnarração seja usada como um recurso. Em vez de impedir qualquer recuperação da *fabula*, permite a recuperação de várias intrigas, mesmo que algumas sejam contraditórias entre si.

Nesta cena, a personagem do Senhor Escritor acompanha o Velho ao café, onde este discutirá com o Dono do Café e o Batedor de Caça sobre a culpa do crime imputada a Tomás Manuel. No entanto, o narrador situa-se simultaneamente no café onde ouvia a discussão; no largo por entre a multidão há um ano; e na janela do quarto onde escreve; além disso, estaria também revendo o texto que acabou de escrever e tecendo comentários sobre suas opções vocabulares. Uma evidente impossibilidade espaço-temporal é reforçada pela narração no tempo presente de variados eventos ocorridos em diferentes datas, de modo que haja uma impossibilidade de dispô-los de modo coerente em uma cronologia linear⁹¹.

O problema apresentado neste curto excerto vai ainda além: se o Senhor Escritor volta à manhã de 1966 para seguir os Palma Bravo porque já sabe do “triste fim que os espera”, é motivado a agir por um fator do qual só tomará conhecimento no futuro. Neste sentido, rompe com duas das proposições citadas por Marie Laure Ryan em um único movimento – (i) vai contra o fluxo do tempo e volta ao passado; e (ii) o efeito passa a preceder a causa, pois, o interesse pelo casal no passado é resultado de um acontecimento que se dá no futuro. Esta postura, por sua vez, seria significativa de uma temporalidade circular, que contempla um final “já de todos conhecido” e “um futuro que nasce pretérito”. Se, no entanto, os outros acontecimentos narrados são parte visível do universo diegético que relata, nesta reflexão sobre a escrita há ainda uma transição explícita de foco para o próprio nível da narração em um movimento metadiscursivo, enfatizado pela análise que faz do texto que escreve quanto às suas opções vocabulares, por exemplo: “Portanto, onde pus *Infante*, ponho *Engenheiro*”; assim, o narrador também contradiz sua própria escrita, pelo acréscimo de emendas que contestam trechos anteriores – “dois infantes do meio-dia” (39) – sem os apagar da narração.

Com esta concorrência de eventos, nenhuma informação pode ser tomada como verdade ficcional porque é impossível a recuperação de uma única história, de forma que o desenho do passado seja uma questão de escolha (ou ênfase, como já apresentado), corroborando uma das teses de Ursula Heise, em *Chronoschisms: Time, narrative, and postmodernism* a respeito da narrativa pós-moderna: “Postmodernist novels thereby

⁹¹ Buscar uma leitura para esse trecho que ignore suas contradições, como a (viável) hipótese de que o autor não saiu do quarto da pensão e tudo o que narra seria sua imaginação seria precisamente apoiar-se numa das estratégias resolutivas sugeridas por Cohn (1999) no difícil trabalho de interpretar a narração no tempo presente, neste caso, the *interior monologue resolution*. Ainda assim, seu caráter não natural permaneceria pela exigência em buscar estratégias de leitura que venham corrigir as falhas lógicas que o texto apresenta (cf. Nielsen, 2013: 67).

project into the narrative present and past an experience of time which normally is only available for the future: time dividing and subdividing, bifurcating and branching off continuously into multiple possibilities and alternatives.” (1997: 55).

Isto quererá dizer: do mesmo modo que o futuro é sempre lido como um mundo de possibilidades a serem vividas, enquanto o passado é fixo e inalterável, em romances como *O Delfim*, o passado – e o presente – não são fixos, tampouco inalteráveis; este procedimento está estruturalmente manifesto através da conjugação de contradições na construção da narrativa e pelo abandono de certa categoria do pensamento – nomeadamente, a temporalidade linear – que é o alicerce da construção de uma noção de tempo histórico e uma prerrogativa para a própria fundamentação do pensamento racional e científico como normalmente o compreendemos (cf. Ermarth, 1992: 20).

Esta organização permite o acesso a diferentes versões para um mesmo acontecimento em um discurso polifónico, como amplamente referido em vários estudos sobre *O Delfim*; e permite também o convívio de diferentes perceções subjetivas quanto ao tempo:

Cardoso Pires declarou ver este seu romance como representação e crítica de vários estilos nacionais de viver o tempo, desde o estilo sem futuro de um tal Delfim, ou o de Maria das Mercês (a aborrecer-se desterrada na aldeia [...]), até ao da hospedeira frustradamente maternal, ao do cauteleiro bilioso, ao dos camponeses-operários sem horizontes. Uma lagartixa muda e quase imóvel sobre uma lápide de antiguidade romana seria o emblema geral destes tempos, ou ritmos de viver, correlacionados [...].

E então o romance seria (seguindo outra sua sugestão) de uma Viagem à roda do meu quarto (de pensão), onde o autor, ou antes o romanceador-romanceado faz o inventário e balanço das formas circundantes de plenitude e frustração humana, um balanço com saldo geral muito negativo, no presente intemporal da elaboração (sempre inacabada) do próprio romance, onde todos os outros tempos se aninham (Lopes, 1968: 13).

Finalmente, esta organização permite a sistematização de um universo ficcional policrónico pela conjugação de estruturas temporais distintas: a linear, como parâmetro constantemente posto em causa; a circular, como modelo de repetição de ciclos e de indistinção entre o passado, o presente e o futuro; a contraditória, como recurso estrutural para a manutenção de ambiguidades e a exposição dos artifícios da escrita literária. A imagem do vórtice defendida por Cardoso Pires na *Visita à Oficina* é, portanto, alcançada através da confluência entre diferentes experiências do tempo e através de diferentes estruturas temporais.

O desconhecimento sobre os rumos da história do núcleo Palma Bravo indica, então, uma impossibilidade de representação objetiva do tempo pautada na neutralidade do tempo histórico. Mais do que o fim da História e a sua fragmentação em uma variedade de histórias, como na citada referência a Lyotard, é também a demonstração da inviabilidade de submeter tais histórias a uma noção unívoca de tempo representacional. Esta obra, portanto, prenunciaria, na literatura portuguesa, uma excursão pela antinarrativa, se o conceito de narrativa em questão significar uma construção semântica coerente e inteligível subordinada à temporalidade linear⁹². Como linha imaginária que une as tantas imagens dispersas desta constelação, estaria, por sua vez, o narrador, ciente da instabilidade da própria engenharia do seu projeto, de tal modo que expor os alicerces do mundo ficcional em que está enredado seja mais relevante do que as histórias deste mundo. Assim, o romance não gira em torno de um protagonista, como Tomás Manuel, tampouco eleva o narrador a esse *status*. Sua *personagem* principal termina por ser o próprio tempo, disperso entre capítulos que exigem dele diferentes movimentos – progressivo, circular ou contraditório – mas sempre em causa, sempre visível; é o próprio tempo que aparece, portanto, figurado: “a personagem principal é o tempo alienado. Física e historicamente alienado.” (Pires, 1968d: 1).

⁹² Para Ryan: “There are universal laws of narrativity and they can be formulated. These laws regulate the construction of semantic structures that are used across cultures as models of *coherence and intelligibility for time-bound phenomena*. The narratives of foreign cultures differ in the content of the structure, the themes and motifs; they may build different shapes with the universal narrative construction kit, but they use the same building blocks, and they hook these blocks together according to the same rules. As for postmodern texts, they are basically antinarrative, and definitions of narrativity are not fully responsible for them. They should acknowledge the “anti” for what it is, rather than recuperate this “anti” as a norm.” (1992: 371, itálico nosso)

CAPÍTULO IV

«São vaguíssimas essas personagens» ou a existência ambígua das figuras d’*O Delfim*

1. «*Gente dos nossos mundos privados que às vezes se tocam entre si*»: o ecossistema das personagens delfinianas

1.1. “Aqui as personagens são meras figuras de acção e o herói, o verdadeiro protagonista, é o tempo.” (Pires, 1968c: 45). Esta citação, que parece uma repetição daquela com a qual se conclui o capítulo anterior – “a personagem principal é o tempo alienado” (1968d: 1) – não é, notadamente, a mesma, tampouco provém da mesma fonte. O protagonismo do tempo, reforça-se, é reiterado pelo autor em várias entrevistas cedidas a diferentes interlocutores. No entanto, é preciso compreender de que modo as noções de “personagem” ou “figuras de acção” são constituídas e, igualmente, qual o estatuto das personagens d’*O Delfim* quanto aos seus procedimentos de figuração. Esta análise é necessária para que se possa adentrar na discussão central deste capítulo que incide, principalmente, sobre a figura do narrador.

Convém esclarecer: n’*O Delfim*, o tempo não é tornado personagem no sentido relativamente consensual definido dentro dos estudos narrativos, para os quais a categoria da personagem obedece a certos critérios de humanização (Reis 2018; Jannidis 2004, 2012). Ainda que haja alguma variação na descrição elaborada pelos diferentes autores dedicados ao estudo da personagem, apoiamo-nos na fortuna crítica que se assenta na ideia de que a personagem é uma *entidade*, aqui exemplificada pela definição abrangente de Fotis Jannidis: “Character is a text- or media-based figure in a storyworld, usually human or human-like” (2012: 1). Esta leitura está de acordo com outros pressupostos sobre os quais anteriormente nos debruçamos, como a definição de Dorrit Cohn sobre a narrativa como uma série de eventos relacionados a uma figura humana ou humanizada (cf. 1999) ou mesmo como relato da experiência de uma figura prototipicamente humana, na visão de Fludernik (cf. 1996).

É seguro afirmar que, no romance de José Cardoso Pires, o tempo não surge de modo antropomorfizado, que não é um ente senciente, tampouco expressa a experiência de uma consciência. Esta noção de *protagonismo do tempo* parece adequar-se, por sua vez, a um pensamento corrente a partir dos anos 50 que veria durante décadas o primado da personagem como obsoleto, sancionando-se a sua dissolução, simultânea à explosão

da trama num puzzle (Pellegrino *apud* Reis, 2018: 391). Este *a priori* seria teoricamente reforçado pelo modelo actancial⁹³ da estrutura narrativa, em que os atores têm uma função maioritariamente sintática, de modo que a semântica da figura seja secundarizada. É possível, portanto, interpretar a citação de Cardoso Pires num sentido em que a personagem serviria de agente para a demonstração dos percursos metadiscursivos que se querem explorados.

No entanto, se o tempo não passa efetivamente por um processo de figuração⁹⁴, toda a construção elaborada para destacar a relevância que o conceito de tempo assume no romance seria inviável sem as figuras que integram este universo narrativo; deste modo, os experimentos de radicalização da escrita serão sempre jogos de viabilidade da experiência de cada uma das referidas figuras, o que apenas reforça a importância da categoria da personagem (na qual o narrador deste romance também se enquadra) para qualquer narrativa, mesmo quando o autor a quer desafiar.

Outrossim, a categoria da personagem, como figura humana ou humanizada, é fundamental, na narrativa, para a própria consciência da ideia de tempo pelo elo ontológico que este conceito tem com relação a uma entidade (ficcional ou não). Independentemente das dinâmicas de ação – ainda que mínimas – características de uma intriga, é esta figura, através da sua conformação enquanto uma consciência, que o tempo é efetivamente tornado visível. Em termos heideggerianos:

True, from its beginning, whenever it thought about time, philosophy also asked where time belongs. What philosophy primarily had in view was time calculated as a sequence of the succession of consecutive nows. It was explained that there could be no numerically measured time with which we calculate without the *psyche*, without the *animus*, without the soul, without consciousness, without spirit. There is no time without man. But what does this "not without" mean? Is

⁹³ Sobre esta questão, podemos ler na seminal obra *Introduction à l'analyse structural des récits*, citada em sua tradução para o inglês: "Since Propp, the character has kept challenging structural analysis with the same problem: on the one hand the character (whatever the names given to them: *dramatis personae* or *actants*) constitute a necessary plane of the description, outside of which the commonplace "actions" that are reported cease to be intelligible, so that it may safely be assumed that there is not a single narrative in the world without "character," or at least without "agents." Yet on the other hand, these numerous "agents" cannot be either described or classified in terms of "persons," whether one considers a "person" as a purely historic form restricted to certain genres [...]. Structural analysts, scrupulously avoiding to define the character in terms of psychological essences, have done their best until now, experimenting with various hypotheses to define the character not as a "being" but as a "participant." (Barthes, 1975: 256-257)

⁹⁴ Para Reis, "A figuração designa um processo ou um conjunto de processos discursivos e metaficcionais que individualizam figuras antropomórficas, localizadas em universos diegéticos específicos, com cujos integrantes aquelas figuras interagem, enquanto personagens." (2018: 165). Partindo desta definição, portanto, não é aceitável dizer que a metáfora da lagartixa, por exemplo, seja uma figuração do tempo; é o que se propõe a ser: uma metáfora.

man the giver or the receiver of time? Is man first of all man, and then after that occasionally – that is, at some time or other – receives time and relates himself to it? True time is the nearness of presencing out of present, past and future – the nearness that unifies time's threefold opening extending. It has already reached man as such so that he can be man only by standing within the threefold extending, perduring the denying, and withholding nearness which determines that extending. Time is not the product of man, man is not the product of time. There is no production here. There is only giving in the sense of extending which opens up time-space. (Heidegger, 1972: 16)

A partir desta noção de contiguidade é possível, portanto, afirmar que o tempo, ainda que não seja um produto humano, pode apenas revelar-se pela Presença, portanto, só se pode pensar sobre o tempo através de um ser que *exista* – isto é que tenha consciência sobre a Presença (Heidegger, 1972: 11-12). Assim, a personagem – na sua humanidade – cria a percepção de uma existência no tempo pela sua existência e é inevitavelmente lida como um eixo para a situação espaço-temporal que se vai erigir em torno desta figura antropomórfica.

Também é um ponto pacífico que o romance cardoseano tem como personagens figuras humanas. Poupa-nos, portanto, da necessidade de explorar os mecanismos de humanização atribuídos a personagens improváveis ou insólitas, uma vez que *O Delfim* é um romance que retrata as figuras humanas com alto grau mimético, com pontuais desvios de comportamento permitidos ao narrador. Neste sentido, é possível tratá-las – ainda nos termos heideggerianos – como um *Dasein*, um ser que é no mundo e que possui uma historicidade inerente, isto é, que tem a memória de já ter sido no passado e sabe que se é para o futuro⁹⁵. As personagens deste romance demonstram esta capacidade através da recolção dos eventos passados que conformam a sua própria memória e, ainda além, através da recolção de memórias coletivas que são interpretadas de modo individual; da mesma forma, todas as personagens possuem um senso de futuro e de antecipação do porvir.

O primeiro ponto – a memória – é facilmente identificado pelas recorrentes referências das personagens a eventos que ocorreram no passado, sendo o Senhor Escritor o caso mais evidente. No entanto, outras personagens deixam esta relação com a própria

⁹⁵ De acordo com a definição de Heidegger, “‘Historicality’ stands for the state of Being that is constitutive for Dasein's 'historizing' as such; only on the basis of such 'historizing' is anything like 'world-history' possible or can anything belong historically to world-history. In its factual Being, any Dasein is as it already was, and it is 'what' it already was. It *is* its past, whether explicitly or not. And this is so not only in that its past is, as it were, pushing itself along 'behind' it, and that Dasein possesses what is past as a property which is still present-at-hand and which sometimes has after-effects upon it: Dasein 'is' its past in the way of *its* own Being, which, to put it roughly, 'historizes' out of its future on each occasion.” (Heidegger, 1962: 41).

história muito explícita, como o Padre Novo, que faz menções a casos partilhados com outras personagens no passado, como no exemplo do jogo do *Olho Vivo*, em que se dirige ao narrador para dizer: “«Lembra-se do médico naquela noite em minha casa? O tipo estava desconfiadíssimo com a gente. Tenho a certeza que não percebeu pataвина da brincadeira.»” (Pires, 1998: 145). O segundo ponto – a antecipação – é também apresentado na maneira como as personagens vislumbram o futuro da Gafeira, o que é, inclusive, objeto de profunda reflexão por Tomás Manuel:

E esse é o preço que nos custa o tempo: «Positivamente», disse-me uma vez Tomás Manuel. «Cada tempo tem um preço.» Via as florestas trituradas pelas fábricas de celulose (ele próprio trabalhava numa, e que remédio); via a caça a desaparecer («não tarda muito, só nos restam perdizes de aviário e coelhos enlatados», ameaçava); nas vilas do interior surgiam snack-bars («manjedouras», chamava-lhes ele) onde o sincero e palpável linho ia sendo substituído por guardanapos de papel («papel higiénico para limpar o olho da boca»); via na Gafeira os filhos dos emigrantes passeando transistors («garrações de música») - via isto e não criava ilusões:

«É o preço do tempo. Para haver Jaguars e safaris foi preciso aceitar esta trampa toda.» (Pires, 1998: 110)

Em ambos os exemplos, o pensamento das personagens desdobra-se no tempo, de modo que a sua perceção sobre si e sobre os outros seja constituída por um acúmulo de memórias e por uma conjugação de hipóteses para o futuro que pareçam viáveis enquanto consequência dos acontecimentos já conhecidos. Portanto, independentemente do estatuto ontológico de uma personagem⁹⁶, ao representar um ser humano de forma mimética, é-lhe intrínseca a sua configuração como um ser consciente da dimensão temporal que compõe a sua condição humana. Assim, estas figuras que habitam um eixo ficcional do espaço-tempo atenderiam aos critérios ontológicos sobre os quais nos apoiamos para que possam ser percebidas como entidades existentes, ainda que a sua existência seja unicamente narrativa, num contexto de ficcionalidade.

Além disso, outro argumento a favor da prevalência da personagem na narrativa cardoseana reside na hipótese do romance como um rascunho (ou narrativa de possibilidades, conforme desenvolvido nos capítulos II e III). Nesta perspetiva, é interessante pensar que, se a narrativa não conta efetivamente uma história das personagens, todo o percurso de pensamento relatado é constituído por uma história em potencial desencadeada pela observação de possíveis personagens. Sob esta lógica, as

⁹⁶ Para esta discussão, referimos Jannidis 2004; Thomasson 1999; Ryan 2021b.

personagens d'*O Delfim* não poderiam, então, ser lidas como meras participantes porque as suas essências como entes ficcionais seriam responsáveis por levar a figura do narrador a imaginar uma ação possível, por elas inspirada, mas da qual não necessariamente participaram.

Deste modo, convém fazer uma análise mais apurada das entidades que povoam este universo ficcional e da forma como tais figuras traduzem as convergências de temporalidades que são o ponto central desta tese. Se este romance, por sua vez, é inteiramente construído a partir do ponto de vista de uma figura específica – o narrador –, para a melhor compreensão das entidades ficcionais, propõe-se uma divisão que se inicie pelas personagens (o núcleo Palma Bravo e as personagens gafeirenses) e, posteriormente no segundo tópico, avance para a análise do próprio narrador e dos seus respetivos movimentos metatextuais, bem como as outras funções que parece acumular, notadamente, as de personagem, autor e revisor.

Finalmente, se as figuras da ficção permitem que a abstração do tempo se desvele, é certo que o fazem de modo distinto a depender da sua categoria neste romance. Assim, a divisão anteriormente proposta terá em consideração uma leitura que vislumbre tais figuras numa dimensão dialógica com os conceitos de tempo que parecem incorporar: as personagens como metáfora de um tempo histórico e o narrador-autor como metáfora de um tempo unicamente possível para a ficção.

1.2. É preciso esclarecer, à partida, o que se pretende dizer com tempo histórico para que se possa entrar no domínio das personagens d'*O Delfim* sem sobressaltos. Embora uma vasta bibliografia crítica sobre esta obra aborde – e com muita pertinência – a dimensão representacional d'*O Delfim* como um modo de leitura sobre a história portuguesa⁹⁷, não é nesta aceção do termo que se pretende trabalhar. Portanto, convém utilizar uma designação distinta – sem nenhum juízo de valor – para facilitar a explanação. Ou seja, para uma abordagem que vincule o romance a aspetos da conjuntura histórica da realidade empírica, utilizar-se-á o termo historicista; enquanto a denominação *histórica*,

⁹⁷ Uma bibliografia fundamental sobre este aspeto foi abordada no capítulo I. Referimos, a título de ilustração, a seminal obra de Maria Lúcia Lepecki, *Ideologia e Imaginário* (1977); o estudo de Eunice Cabral intitulado *José Cardoso Pires: representações do mundo social na ficção* (1999); o artigo *Os procedimentos de escrita de José Cardoso Pires* (2006) de Izabel Margato; e um ensaio recente que segue a mesma linha teórica, nomeadamente, *José Cardoso Pires: escritor em exílio cívico* de Teresa Cerdeira (2020).

por sua vez, estará diretamente ligada à noção de linearidade do tempo, como será demonstrado.

Desde logo, uma leitura historicista é perfeitamente possível na obra e a análise das personagens permite com alguma clareza identificar os valores que representam e qual a sua posição no painel maior que virão a compor. Em exemplos: é possível dizer que a personagem Tomás Manuel da Palma Bravo é a propulsora deste romance, pois é em torno dela que toda a intriga da obra está centrada, o que é evidente pelo próprio título. Numa análise atenta, é observável que os diálogos de todas as outras personagens do livro têm Tomás Manuel como assunto; mesmo as reflexões do narrador costumam centrar-se no pensamento sobre Tomás Manuel, com pontuais exceções – como os movimentos metatextuais em que discorre sobre elementos que virão a compor o livro que está a escrever, do qual é exemplo todo o capítulo X.

Neste sentido, Tomás Manuel é a única personagem que tem uma voz própria, a quem é permitido tratar de temas variados, expressar sua opinião e, por consequência, formar uma imagem mais complexa da personagem através da conjunção dos três elementos que contribuem para a sua conformação como um signo bem estabelecido e identificável: o nome próprio, o discurso da personagem e a caracterização (Reis, 2018: 392)⁹⁸. A reprodução do seu discurso, muitas vezes direto, auxilia na elaboração de um quadro mais claro do seu pensamento, que se associa a questões periodológicas para conformar uma semântica da personagem. Pelas suas características e circunstâncias de produção, portanto, é inevitável que se faça uma correlação direta entre Tomás Manuel e outra figura muito cara à literatura cardoseana – o marialva:

“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: 14). O que se confirma na fala das personagens, como a Hospedeira que se refere aos ancestrais Palma Bravo como “oito fidalgos de bom coração” (32); ou através da opção de usarem, para o seu tratamento, denominações de conotação nobiliárquica como Infante ou Delfim; ou nos hábitos do Engenheiro em relação à bebida e aos lugares que frequentava – como o “Automóvel Clube” (Pires, 2015: 118); ou ainda nas falas do Engenheiro, declaradamente conservadoras e patriarcais, especialmente em relação às mulheres e aos seus subordinados: “Para a cabra e para a mulher, corda curta é que se quer.” (67), pensamento análogo ao que diz sobre o empregado: “Fui-me a ele, rédea curta e porrada na garupa, e pulo okay” (47). (Mendes, 2019: s/p)

⁹⁸ Sabe-se que a presença dos três elementos não é condicionante para a delimitação da personagem, no entanto, esta personagem reúne os três procedimentos, diferentemente de outras d’*O Delfim*.

O modo de construir o romance, portanto, reflete a própria questão hierárquica – altamente fidedigna ao contexto histórico que representa, o que reforça a referida leitura historicista. O mesmo princípio pode ser aplicado às outras personagens, sobretudo na maneira como se relacionam com o aparente protagonista da diegese. Maria das Mercês e Domingos, por exemplo, não deixam de ser (ainda que muito bem construídas nas suas próprias complexidades) extensões de Tomás Manuel. Não há marido incorrigível sem uma esposa guardada em casa; não há amo autoritário sem um empregado obediente. Estas personagens são complementares e todas pertencem ao universo do marialva como categoria típica que se constrói neste romance.

Esta análise também pode ser estendida para as personagens secundárias. Afinal, se Tomás Manuel outrora foi o senhor da Gafeira, é preciso observar esta aldeia para perceber quem era o povo que constituía aquele feudo. É sempre de se destacar que estas personagens não têm nome próprio; ainda que facilmente identificáveis no contexto da obra por serem únicas, a Hospedeira, o Velho, o Batedor, o Regedor, o Padre Novo, os Noventa e Oito (camponeses-operários) e – por que não? – o Senhor Escritor⁹⁹. Todas encarnam, evidentemente, um coletivo de trabalhadores e figuras populares, também facilmente alinhadas a personagens típicas. Deste modo, tais figuras adequam-se perfeitamente – e não por acaso – a certa fotografia de Portugal num dado momento da sua história, ou nas palavras largamente citadas de Cardoso Pires, um *fotograma de uma ambiência*.

É neste ponto, porém, que se pretende avançar da leitura historicista para a análise destas personagens como conformação de uma temporalidade histórica. Tempo histórico, como já se referiu no capítulo anterior, é um termo para referir o modo linear de descrição da natureza do tempo; ele surge dotado de uma neutralidade quase inquestionável, como se a sua forma de operar (assimétrica e que flui para um ponto do infinito ao qual chamamos futuro) fosse uma verdade universal comprovada, enquanto já se colocou que esta é uma matéria sujeita a um intenso debate em vários campos de saber, com muitas formulações possíveis. No âmbito da narrativa, por sua vez, o tempo histórico pode ser lido como uma *metanarrativa*, i. e., seu modo de organização é tomado como pressuposto

⁹⁹ Como viremos a desenvolver neste capítulo, o narrador-personagem cumpre uma função ambígua nesta narrativa que vai além da condição dual que suas duas funções textuais impõem. Se, por um lado, como narrador, faz malabarismos retóricos que põem em causa toda a temporalidade neutra do texto, por outro, a sua condição como personagem exige dele alguma conformação às leis do universo diegético da Gafeira.

para a elaboração de qualquer tipo de relato (inclusive o científico), pois é nele que se fundamenta um sistema de causas e consequências, que exclui a hipótese de coincidências e/ou repetição de eventos aleatórios¹⁰⁰. Elizabeth Ermath elabora esta ideia da seguinte forma:

A primary formulating maneuver of these now familiar narratives is the convention of historical time, a convention that belongs to a major, generally unexamined article of cultural faith (chiefly in the West and chiefly since the Renaissance and the Reformation): the belief in a temporal medium that is neutral and homogeneous and that, consequently, makes possible those mutually informative measurements between one historical moment and another that support most forms of knowledge current in the West and that we customarily call "science." History has become a commanding metanarrative, perhaps *the* metanarrative in Western discourse. (Ermath, 1992: 19)

Se anteriormente afirmou-se que a temporalidade linear é apresentada *n'O Delfim* como um paradigma a ser desafiado, será através da intriga a se desenvolver com/por estas personagens que o tempo linear se faz presente e cria maior impressão mimética, principalmente pela cronologia fixa que parece estabelecer logo no início do romance. É através da relação com estas figuras que conseguimos situar temporalmente o narrador e, a partir disso, tentar encontrar os momentos de inconsistência na – já sabida artificial – linearidade narrativa. Isto só ocorre porque a determinação temporal das personagens, com exceção do Senhor Escritor, é estável, seja na vivência de 1966 ou de 1967. Para comprovarmos esta característica, valemo-nos de um exemplo essencial para toda a arquitetura desta divisão da ação em dois tempos, nomeadamente, a fixação da hipótese da ocorrência de um crime e a tomada de consciência, por parte do narrador, da ausência de Tomás Manuel na já anteriormente citada conversa com o Velho das cautelas:

«O Infante?»

Depois os olhos, Velho. Essas frestas sem brilho também se estavam nas tintas para tudo, para mim, visitante de boa vontade, e para todos os outros caçadores que hoje e amanhã vêm à Gafeira em romagem às aves da lagoa. Queriam saber do Engenheiro (do Infante, peço desculpa). Quanto ao resto, os olhos nem bom dia nem boa-tarde.

«Não o viu? Não se encontrou com ele lá por Lisboa?»

¹⁰⁰ Cabe ressaltar que, mesmo em uma narrativa que utilize analepses e prolepses, o sistema linear do tempo é um pressuposto, pois, sem ele, seria impossível identificar tais movimentos anacrônicos como retomada ou antecipação; sua utilização é sistemática no discurso ocidental como já havia observado e descrito Genette. Do mesmo modo, o autor já anuncia o problema da dificuldade da reconstituição da referência temporal naquelas narrativas a que chama de *obras-limite*, nas quais a perversão do tempo é intencional (cf. Genette, *s/d*: 33)

Perante isto um homem hesita. Percebe que houve coisa. Mas o quê?
[...]
«Crime» [...] «Estou-lhe a dizer. Cães, criado e dona Mercês, já nada disso existe. Caramba, não me diga que não sabia.» (Pires, 1998: 40)

É pela interação com o Velho que se pode traçar uma primeira hipótese de cronologia dos eventos do romance, situando-se temporalmente tal como serão futuramente descritos. Se Tomás Manuel está desaparecido, não faria sentido que os capítulos de interação com esta personagem fossem temporalmente concorrentes com aqueles que comentam o seu desaparecimento; assim, é possível situar a interação com o Velho no ano de 1967, em modo de comentário sobre os eventos que se teriam passado entre a última temporada de caça em 1966 e o presente.¹⁰¹ Além disso, como já referido mais de uma vez ao longo deste trabalho, é na interação com esta personagem que o narrador atesta seu regresso após um ano, inicialmente mencionado no capítulo sem número.

O Velho – e as personagens gafeirenses – são, portanto, um eixo de referência temporal para a organização da leitura na tentativa de estabelecer uma cronologia dos eventos. Isto só ocorre, porém, porque as mesmas não têm a capacidade da ciência da multiplicidade temporal da narrativa na qual se inserem. Esse fenómeno teria sua justificação no facto de que elas não controlam a escrita do texto, sendo este o trabalho do Senhor Escritor, a única figura à qual é permitido viver momentos do ano de 1966 e 1967 simultaneamente, de modo que ele utilize recursos formais para gerar a indefinição do tempo, deliberadamente planificada num presente intemporal.

Estando as personagens privadas de autonomia discursiva, o narrador opta por citá-las mantendo a coerência entre as falas delas e uma camada de tempo específica dentro de uma cronologia perfeitamente linear do ponto de vista de cada uma. Isto pode-se observar, inclusive, linguisticamente, através da seguinte fala do Velho: “Estou(i)-lhe a dizer. Cães, criado e Dona Mercês, já(ii) nada disso existe (iii). Caramba, não me diga(iv) que não sabia(v). Verifica-se em ordem:

(i) O uso do presente do indicativo na primeira pessoa do singular para transcrever a fala do Velho em forma de discurso direto;

¹⁰¹ No capítulo III referimos como a interação com o núcleo Palma Bravo é lida como memória, enquanto a interação com o povo da Gafeira é lida como narração simultânea, tema desenvolvido no último tópico daquele capítulo.

- (ii) O advérbio para criar o contraste entre o tempo presente e o passado;
- (iii) O uso do presente do indicativo para dizer que tais elementos não existem no presente da fala, mas que existiram no passado;
- (iv) O uso do imperativo negativo na terceira pessoa do singular para marcar a presença do Senhor Escritor como interlocutor presente;
- (v) O uso do pretérito imperfeito para indicar que o Senhor Escritor poderia ter tido ciência dos eventos ocorridos entretanto.

Esta temporalidade é também reforçada por outras personagens, pelo que se pode citar vários exemplos, como: a Hospedeira lembrar-se de que o Senhor Escritor teria gostado de ler a Monografia do Termo da Gafeira na temporada de caça do ano anterior e, por isso, ter-lhe trazido o livro (cf. 1998: 45); novamente, o *Olho Vivo*, seu jogo particular com o Padre Novo que surgira há um ano (1998: 144); e, vale salientar, o movimento para o futuro que representam o Regedor e a cooperativa dos Noventa e Oito:

«Fomos à praça em nome de noventa e oito homens...» - foi a declaração do Regedor quando o procurei na loja, depois de ter deixado a muralha e a lagartixa. E assim dava da mesma maneira a medida do tempo. Repare-se: ele, como chefe de freguesia, há muito que era autoridade. [...] Mas, representando no momento actual a lagoa e os noventa e oito camponeses, estava investido de novos poderes. Por isso se mostrava tão preocupado. [...] Preocupava-se com tudo, com o possível e com o impossível. Não ignorava como era difícil a barca da lagoa e governava-a atrás daquele balcão, muito atento, muito sereno, e olhando em frente e a direito. No sentido da muralha onde uma lagartixa, há muito imóvel, poderia despertar num rasgo inesperado e lançar-se à vida com a mesma astúcia com que ele, Regedor, se lançara do fundo da sua loja para a posse da lagoa. (Pires, 1998: 69-71)

Com este exemplo, finalmente, é possível verificar como as personagens incorporam o tempo histórico e, com isso, permitem a leitura inicial d'*O Delfim* como uma narrativa linear que será revista, maioritariamente, quando o leitor confrontar o capítulo final do livro. De narrativa de memórias até à representação de um futuro metaforizado por uma organização popular coletiva (pertinente com certas aspirações do contexto histórico), uma leitura histórica – e historicista – que reflita com exatidão a noção do tempo vulgar do mundo empírico é pertinente e possivelmente necessária para que se possa criar o jogo temporal no qual Cardoso Pires empenha-se. Deste modo, estas figuras estabelecem-se como parâmetro do tempo. É através da dissonância entre o tempo

das personagens e o tempo do narrador que, então, serão percebidas as dissociações temporais que são uma das mais significativas marcas de originalidade deste romance.

2. «*Quem comparecia não eram as pessoas reais*»: a não naturalidade do narrador

Se as personagens do romance parecem estar em conformidade com uma temporalidade esperada pelos leitores, o narrador não segue o mesmo caminho, como já demonstramos. Por isso, neste tópico busca-se explorar a figura do narrador em três dimensões distintas que estarão diretamente relacionadas à diminuição do seu grau mimético enquanto figura da ficção e, como se vai observar, a diferentes modalidades de organização do tempo. Estas dimensões também estão associadas às funções – para além da óbvia tarefa de narrar – que ele virá a exercer ao longo do romance, notadamente, a de personagem, a de autor e a de revisor. As funções do narrador n’*O Delfim* já foram objeto de estudo em ensaios muito bem conseguidos, a exemplo do trabalho de João de Melo, que identifica a concomitância de várias funções – de acordo com a categorização genetteana – na construção do romance, com destaque para a função de regência, mas sem anular a presença das funções comunicativa, testemunhal e ideológica na atitude do narrador (Melo, 1981: 35-41)¹⁰². No entanto, tipologias como *narrador personagem* ou *narrador testemunha* parecem não comportar com exatidão as características desta figura pelo acúmulo de funções *lato sensu* a que se submete, pois no romance verifica-se:

[...] Sua capacidade em transformar a tal *instância produtora do discurso narrativo* numa outra instância complementar: a do *observador* 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. Essa relação estabelece-se a dois níveis distintos: a) – por acção dialéctica, narra/ narrando-se; b) – no desenvolvimento da diegese, é personagem, é parceiro do facto narrado – embora sem uma acção decisiva sobre o plano da história. (Melo, 1981: 32, itálicos do autor)

A divisão proposta por Melo coincide em dois pontos com aquela que propomos: a do narrador como personagem, autoevidente no seu modo de integrar-se à diegese; e aquela a que chamamos de o narrador como autor, isto é, como instância criativa que elabora um romance dentro do romance. A estas duas dimensões acrescentamos uma

¹⁰² Pela sua obrigatoriedade num texto desta natureza, a função narrativa não é explorada no estudo de João de Melo.

terceira, a do narrador como revisor, que é, de certo modo, uma extensão da segunda, mas com a particularidade de ultrapassar a fronteira diegética e apropriar-se de elementos paratextuais que não seriam acessíveis nem mesmo ao narrador.

A descrição de Melo, finalmente, centra a divisão entre a personagem e o autor numa distinção, sobretudo, espacial, em que verifica um binômio isotópico onde o *escritor-homem* circula e expande-se (no largo), enquanto o *autor-narrador* efabula e restringe-se (no quarto da pensão) (1981: 33-34). Partiremos, portanto, desta proposta de divisão espacial para verificar os níveis miméticos da figura do narrador como personagem e como autor e, posteriormente, propor uma terceira categoria, não comportada por esta classificação binária.

2.1. O narrador como personagem

Iniciamos a análise da figura do narrador por aquela que seria o mais evidente dos papéis que assume, nomeadamente, o de personagem, uma vez que este narrador integra a diegese e destaca, através do uso da primeira pessoa, a sua inserção na história. Seu olhar de narrador que observa a Gafeira é atravessado pela sua própria história, como podemos observar:

Pois sim, mas agora o largo é o que se vê. Uma muralha, um espectro. Mais exactamente, um terreiro enfeitado de argolas que tiveram a sua época quando rompiam das pedras chumbadas para deterem o viajante pela arreata da montada, de modo a fazerem desta praça uma estação, um ponto desejado. Por isso ele se mostra tão triste e paciente no seu silêncio e, mais que paciente, esquecido da aldeia. *Tão renegado como o conheci faz hoje um ano, dia trinta e um de outubro, por ocasião da minha primeira caçada na lagoa.* (Pires, 1998: 33-34, itálico nosso)

Este excerto pertence ao capítulo I, o que significa dizer que é, na realidade, o segundo capítulo do romance, com a diferença de ser numerado e, com isto, possuir o índice de pertencer efetivamente à ação. O capítulo não numerado sugeriria um momento de preparação do escritor que se propõe a observar e elaborar um romance a partir daquilo que vê. Se o capítulo zero começa, como já referimos, por descrever o próprio quarto de pensão e a janela a partir da qual o narrador observa, no capítulo primeiro, inicia-se a descrição do observado, de modo que o narrador pareça exercer adequadamente a sua

função, enquadrando-se numa tipologia bastante próxima a de um narrador homodiegético realista.

Outrossim, o capítulo começa exatamente pela descrição do espaço – o largo – e o pensamento sobre os diferentes momentos históricos que atravessaram aquele local, o que remete imediatamente para uma noção temporal linear, pois dispõe do tempo e do espaço como eixos vetoriais de um sistema cartesiano. Nesta mesma sequência, o narrador virá a articular uma memória remota resgatada pelo Abade¹⁰³ à memória recente do ano anterior referida pelo Senhor Escritor, ambas retomadas a partir do tempo presente. Este recurso empregado no capítulo inicial da obra aponta para um certo gênero compositivo conhecido pelos leitores – o romance realista – e que, inevitavelmente, acabam por ter uma leitura enviesada – de que farão a leitura de um romance deste tipo –, porque esta indução é feita pelo próprio autor.

Deste modo, a narrativa começa por operar num sistema altamente mimético, cujo tempo histórico parece ser perfeitamente adequado para compreender o todo narrado, com o reforço da própria personagem do narrador que vem indicar quando esteve pela primeira vez na Gafeira, quanto tempo passou desde a sua última visita e, finalmente, qual a data precisa do dia em que está a narrar: *hoje*. Isto quererá dizer: enquanto personagem do romance, que participa da temporada de caça, que virá a interagir com outras personagens fortemente miméticas, o Senhor Escritor parece não abusar da sua condição de relativa liberdade. Este tipo de comportamento transgressor ficará mais evidente quando esta figura vier a realizar suas incursões metadiscursivas, que efetivamente realiza na sua condição de narrador, mas que parece omitir quando se comporta como uma personagem. Trazemos um excerto relativamente longo do romance, mas justificado por mostrar mudanças na atitude do narrador para ilustrar esta postura.

Atenção a Tomás Manuel:

«Qualquer dia hei-de pedir-lhe para nos fazer uns grogues à maneira de Cabo Verde.» Refere-se a Domingos, evidentemente. «Ficam estupendos.»

(Entretanto, lembro-me eu, sempre a vigiar a rua e o café, os jornais da tarde ainda vão tardar com o seu boletim meteorológico. Sei muito bem o que se passou com o Domingos e a maneira como o Engenheiro o reconstruiu, peça por peça, depois

¹⁰³ “Abade Agostinho Saraiva: «Desta terra da Gafeira quis a Providência fazer exemplo de castigo. Porque sendo dotada de águas boas na cura das feridas malignas e de abundante e saboroso pescado, não a redimiu o Senhor com a vara de Sua Altíssima Clemência, a qual tem duas pontas e são a do castigo do século e a do arrependimento cristão. E estas pontas são de fogo e de mel e conduzem à absolvição no dia em que das entranhas da Gafeira desaparecer o último sinal de paganismo bem como dos festins e orgias que se levaram a efeito nas termas romanas instaladas por Teófilo e das quais restam pedras ímpias e inscrições de agravado speculum exemplorum.»” (Pires, 1998: 34).

de o ter arrancado a uma guilhotina da fábrica, sem um braço. Sei tudo. Conheço-lhe a morte que o espera, e até como foi salvo da perdição da bebida graças a uma receita de Tomás Manuel, que, se não me engano, se resume a duas coisas: «rédea curta e porrada na garupa.» Sei tudo menos o passado próximo, o ontem e o hoje, que o jornal da tarde me reserva. E é importante.)

«Agora põe-se-lhe um tractor à frente e é tipo para o montar e desmontar com a maior limpeza. Mas deu-me que fazer, Domingos dum cana. Fui-me a ele, rédea curta e porrada na garupa, e pu-lo okay. Maria, quanto tempo esteve o Domingos na Ford?»

[...] Tomás Manuel vai discorrendo acerca de Domingos e eu ligo o que ele me conta à utilidade de certos homens desprotegidos e de certos pássaros de guias cortadas ao serviço do caçador. [...] Tem (está vivo algures: continua a ter) trinta e poucos anos e sonha com um cadáver imaculado. Porquê, não é o momento de aprofundar. A resposta viria mais tarde, com aquele travo de desafio que nunca o abandona:

«Os cemitérios são de todos, a lagoa é só minha. Adoro as exclusividades.»

Despeço-me de Maria das Mercês:

«Até amanhã.»

«Até amanhã», responde ela.

«Mais um copo para o caminho?», pergunta o Engenheiro.

(Mas eu não lhe dou atenção. Acabam de chegar ali mesmo, ao largo, duas stations, uma delas com um barco de plástico no tejadilho. Os caçadores saem, os cães também. «A frota aproxima-se, a frota aproxima-se...», alegro-me eu a esta janela.) (Pires, 1998: 63-65).

Neste excerto do capítulo V, é possível verificar com alguma clareza a mudança de atitude da figura do Senhor Escritor como *escritor-homem* e como *autor-narrador* (que é predominante ao longo do texto). Na revisitação (ou invenção) da conversa com Tomás Manuel e Maria das Mercês, são poucas as suas intervenções ou recuperações de falas suas, restringindo-se a citar o que dizem as outras personagens, com raras exceções (como um brevíssimo “Até amanhã”). A expressão efetiva desta figura está no registo dos seus pensamentos ou comentários que remetem à criação da história e não à sua participação nela. Neste trecho, mais especificamente, observa-se esta transição através do uso dos parêntesis que apontam para o tempo presente da experiência do Senhor Escritor que coincide com o presente da escrita: no primeiro comentário entre parêntesis anuncia já saber o que vai escrever antes mesmo de o fazer no parágrafo seguinte; no segundo, interrompe a narrativa do passado porque se distrai com algo que vê da sua janela do quarto de pensão.

Assim, se a impressão de representação de uma figura humana coerente com a lógica do mundo empírico aparece com mais força na sua interação com outras personagens miméticas, é no espaço solitário que o antagonismo a essa impressão ganha destaque. O quarto, espaço de criação onde o Senhor Escritor observa, aponta e labora, é

aquele em que é exaltado o próprio processo de escrita, de construção de personagens e de criação dum enredo. Por seu carácter metatextual, parece, inclusive, configurar uma temporalidade própria, levada ao extremo da temporalidade contraditória amplamente referida no capítulo anterior, e que permite a convivência de várias linhas temporais (e de várias narrativas) naquele ambiente.

No entanto, mesmo no espaço do quarto, esta personagem existe e narra o seu presente enquanto ele acontece. Deste modo, parece pertinente uma proposição de classificação ontológica para esta figura *sui generis*. Para este fim, seremos coerentes quanto às linhas teóricas que privilegiamos ao longo deste trabalho, nomeadamente, a narratologia não natural, neste caso com o auxílio da teoria dos mundos possíveis. Como aparato teórico específico, partiremos, sobretudo, das conferências proferidas por Brian Richardson e Marie-Laure Ryan, estudiosos amplamente referidos neste trabalho, realizadas no contexto do *V Colóquio Internacional Figuras da Ficção* na Universidade de Coimbra em 2017, posteriormente fixadas no livro *Characters and Figures: conceptual and critical approaches*, editado por Carlos Reis e Sara Grünhagen em 2021.

Em *Unnatural Characters*, Richardson faz uma extensiva análise das personagens a que chama *metacharacters*, isto é, personagens que têm a noção de que são seres ficcionais. Embora esta definição não seja inteiramente aplicável ao caso da personagem do Senhor Escritor, é possível dizer que esta figura também tem consciência metatextual porque sabe que está a construir uma história. Vários índices desta natureza podem ser encontrados nos comentários da personagem, o que fica ainda mais evidente quando reflete sobre o seu processo de escrita¹⁰⁴. No entanto, este caso exemplar de movimento metadiscursivo, apesar de apontar para um narrador que assume a atitude de autor, não permite que se abandone o facto de que esse *narrador autor* é uma personagem¹⁰⁵. Descritivamente: é uma personagem de um escritor que sabe que escreve. Neste sentido cabe, portanto, ter em consideração aquilo que Richardson chama de negociação para as *metapersonagens*:

Perhaps the most important relations are the negotiations between the ostensibly realistic and avowedly fictional characters in these works. Paradoxically, many of the metacharacters (other than Alfau's and, to some extent, Queneau's) are presented through a fairly realistic characterization; other than their ontological

¹⁰⁴ Este aspeto será desenvolvido mais pormenorizadamente no tópico seguinte: o narrador como autor.

¹⁰⁵ É de se notar, no entanto, que quanto mais distante da história enquanto participante e mais ativo como narrador/autor, menor o grau mimético da personagem, como já havíamos indicado na introdução do tópico.

status, they often substantially resemble the “real” characters around them. (Richardson, 2021: 52)

Deste modo, reforça-se a afirmação de que a personagem do Senhor Escritor se apresenta como uma figura mais mimética quando interage com as outras personagens do romance porque estas não têm consciência do seu caráter ficcional e que precisa adaptar-se para participar da diegese como um ator. Para Marie-Laure Ryan, por sua vez, esta ontologia está diretamente relacionada aos graus de figuração (*degrees of characterhood*), numa proposição entrópica em que as personagens mais bem estruturadas obedeceriam a certos constrangimentos quanto à sua elaboração, enquanto a perda de certas propriedades torná-las-iam menos organizadas com um menor grau de *figuração*¹⁰⁶, conforme demonstrado pela imagem abaixo.

Figura 3

Degrees of Characterhood

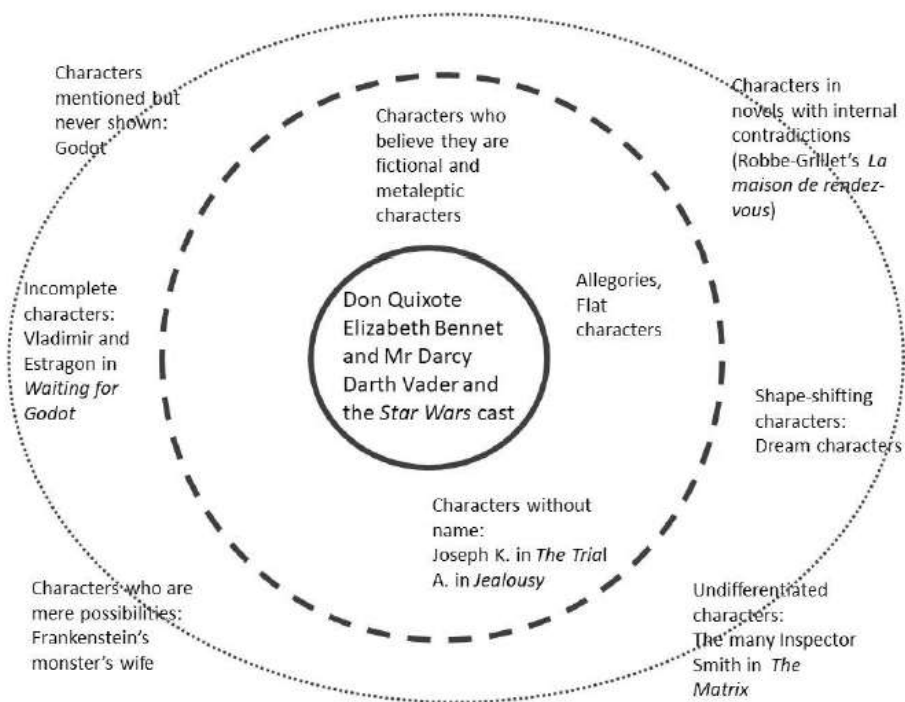


Figure 1. Degrees of characterhood

(Ryan, 2021b: 37)

¹⁰⁶ Lembra-se que tomamos de empréstimo o termo *figuração* conforme descrito por Reis (2018) para traduzir o conceito de *characterhood* elaborado por Ryan (2021). Embora não sejam idênticos (a noção de *figuração* é mais ampla do que a de *characterhood*), a denominação de Reis abarca a descrição teórica de Ryan no que tange à elaboração de personagens.

Sua tese, dentro do que a autora denomina como *the world approach* está vinculada à teoria dos mundos possíveis prevê uma dupla dimensão da personagem, uma vez que os próprios mundos ficcionais podem ser interpretados de um ponto de vista interno (o do *possible world*) e de um ponto de vista externo (o do *actual world*), de tal forma que as personagens possam ser interpretadas simultaneamente como seres humanos (ou antropomórficos) e como construções textuais com distintas funções, dentre as quais a função mimética (interna, em que a personagem busca representar uma pessoa) e a sintética (externa, em que a personagem lembra ao leitor que é uma fabulação) (cf. Ryan, 2021b: 31-34).

Pode-se dizer, sobre a personagem do Senhor Escritor, que seu enquadramento ficaria na fronteira entre o segundo grau e as margens das elipses que a autora delineou no diagrama apresentado. É possível relacionar esta personagem com uma figura extrema e marginal como as personagens com *contradições internas* – pelo facto de anunciar-se como uma figura que ocupa dois pontos do eixo espaço-temporal simultaneamente, por exemplo. Do mesmo modo, é possível vinculá-la ao grupo intermédio por constituir-se como uma figura sem nome (apesar de única) e por adequar-se parcialmente ao grupo das personagens que têm consciência da sua ficcionalidade e integralmente ao grupo das personagens metalépticas.

2.2. O narrador como autor

Pela transição de nível de uma figura que extrapola a sua condição e sugere-se como autor do próprio livro do qual é personagem que passamos a um dos movimentos metalépticos mais significativos para a construção do narrador d'*O Delfim*. Não mais o narrador como personagem, pois entra em cena outra figura – ainda que seja a mesma – mas o narrador que se anuncia como autor de uma obra em processo. Sobre isto dirá o próprio autor:

O Delfim acaba em esquema circular; resume-se ao «romance duma personagem que se vê enredada no argumento do romance que escreveu», como disse um dia o atrás lembrado Malcolm Lowry (Hear us O Lord...) quando anunciou o projecto de um seu livro. [...] Não me incomoda, por isso, que trate a realidade que está observando como realidade já relatada em termos literários (exploração do espaço da escrita) ou que – vem a dar no mesmo – o facto testemunhado seja simultâneo da sua própria descrição. Pelo contrário. Aceito até que nesta espécie de

metanarrativa, passe o termo, *o vivido e o contado* nasçam ao mesmo tempo [...]. (Pires, 2003: 126, itálico nosso)

A narração simultânea, referida no capítulo anterior é aqui retomada por José Cardoso Pires como índice de um outro fenômeno particular que caracteriza a ontologia desta figura narrativa, nomeadamente, a metalepse. José Cardoso Pires é perentório na *Memória Descritiva*: a personagem de um escritor passa a integrar a narrativa que criou ela mesma, isto é, faz uma transposição de nível diegético, o que seria suficiente para caracterizar este movimento como metaléptico mesmo nas suas definições mais tradicionais, como as formuladas por Genette (cf. 1972: 244; 1983: 88). No entanto, este movimento é também suficiente para atender a outras proposições sobre o conceito de metalepse, desde a noção de metalepse ontológica à de metalepse como paradoxo¹⁰⁷. Apesar da amplitude do conceito, John Pier propõe uma sistematização que parece englobar a noção de metalepse lato sensu, assim descrita:

On the whole, discussions support the idea that metalepsis appears only in fictional contexts. Essentially, it functions with varying dosages of three parameters:

(a) illusion of contemporaneousness between the time of the telling and the time of the told; (b) transgressive merging of two or more levels; (c) doubling of the narrator/narratee axis with the author/reader axis (Pier, 2019: s/p)

É perfeitamente verificável n' *O Delfim* a presença dos três critérios propostos. *O vivido e o contado que nascem ao mesmo tempo* são a evidência do primeiro parâmetro, através da narração simultânea no tempo presente. A fusão de níveis, por sua vez, está patente através do enredamento entre autor e personagem, no *romance duma personagem que se vê enredada no argumento do romance que escreveu*. Finalmente, a duplicação dos eixos, em que há uma ambiguidade entre narrador/autor e narratário/leitor espalha-se pelo livro em notas de rodapé e vários comentários sobre a escrita do texto, alguns autoexplicativos: “Fiz-me entender, leitor benigno?” (Pires, 1998: 56).

Outrossim, é possível dizer que este movimento metaléptico, por configurar-se como altamente metadiscursivo, é a evidência de uma conformação de escrita que remete ao movimento circular. Isto é, não se trata apenas de uma personagem que extrapola os limites do seu universo ficcional e interage com o leitor, por exemplo. A figura do narrador é criador e criatura em uma história que inventa e vivencia, pelo que retomamos

¹⁰⁷ Cf. Pier, 2019.

as palavras de João de Melo e acrescentamos outras: “estabelece um relacionamento activo com as personagens criadas, sendo ele próprio personagem, isto é, um ser simultaneamente criador e por si criado” e “um *eu* que se *diz* na enunciação e se insinua progressivamente ao longo da história narrada, pelo seu estatuto de omnisciência homodiegética, ainda que quase sempre exterior à temporalidade e ao espaço dessa diegese” (1981: 32, itálicos do autor)

Portanto, a noção de circularidade, exposta na estrutura temporal que apresenta, está também demonstrada em outra configuração de escrita: a opção pelo jogo com os níveis discursivos, de modo a haver uma interferência (ou mesmo a transgressão) de campos de ação que seriam reservados a entidades de mundos separados, de tal modo que venha a subjazer a esta posição o princípio da permutação, que admitiria o trânsito de elementos ontologicamente autónomos entre domínios que não mais estariam isolados (cf. Reis, 2018: 258 – 259).

Além disso, a ocorrência de uma *omnisciência homodiegética*, para utilizar o termo de João de Melo, reforça o estatuto do Senhor Escritor como figura criadora da narrativa e possuidora de um grau mimético mais baixo do que aquele que teria se fosse exclusivamente uma personagem. Sabe-se que a focalização omnisciente seria incompatível com um narrador homodiegético, isto porque este tipo de narrador tem um conhecimento limitado dos eventos da história devido à sua participação nela¹⁰⁸. Este protocolo só poderia ser superado se houvesse uma distância temporal entre o tempo da narração e o da ação; neste caso, concluída a história, o narrador poderia manejá-la, pois conhece a totalidade dos eventos narrados, conformando uma narração ulterior (cf. Reis, 2018: 181; 286).

O Senhor Escritor, no entanto, narra ao mesmo tempo em que experiencia os eventos, o que invalidaria, do ponto de vista lógico, o facto de possuir informações que lhe seriam inacessíveis, como o futuro das personagens enquanto conversa com elas, ou mesmo as opções gráficas a serem empregadas no livro que virá compor. Para este problema, James Phelan propõe uma interessante via de compreensão; em seu estudo sobre as ruturas do código mimético que frequentemente ocorrem com um narrador personagem, o teórico reconhece a impossibilidade de viver e contar simultaneamente,

¹⁰⁸ Sobre este tema diz James Phelan: “Character narration is fertile spawning ground for unnatural or antimimetic narration, especially for sporadic outbreaks of the antimimetic within narration whose dominant code is mimetic – that is, one that respects the normal human limitations of knowledge, temporal and spatial mobility and so on.” (2013: 167)

mas sugere naturalizar o mesmo princípio operativo que se institucionalizou para o narrador onisciente. Isto é: se há uma convenção que permite a um narrador não personagem violar as regras do mundo empírico e saber, por exemplo, o que as personagens pensam, é possível desenvolver uma convenção em resposta que autorize o narrador personagem a contar ao mesmo tempo que experiência, o que é igualmente impossível no mundo empírico (cf. Phelan, 2013: 180-181).

Esta espécie de paralepse estendida, por sua vez, é um efeito de leitura que deriva da postura multifuncional que o narrador assume e também do esbatimento das fronteiras que lhe determinariam graças ao seu trânsito metaléptico. Essas contradições e extrapolações são abordadas por Cardoso Pires na *Memória Descritiva* do seguinte modo:

Bebendo, rememorando, curtindo a insónia, invade os universos dos protagonistas (descobrimo-lhes cumplicidades, aproximando-os) e quanto mais os explora, mais os núcleos, por movimento recíproco, convergem sobre ele. [...] e nessa progressão sobre o narrador, nessa invasão de dados e de informações, os núcleos acabarão por chocar-se. [...] *É nestes territórios de ambiguidade e neste desenvolvimento sintagmático que o narrador investe as suas opções de cronista e todas as polivalências, desfigurações e o que mais a sua cartucheira de sortilégios lhe permite.* (Pires, 2003: 135-136, itálico nosso).

Reiteramos, assim, que o grau de mimetismo é comprometido precisamente pelo facto de o narrador ser uma personagem com conhecimento sobre o futuro no tempo presente, o que é uma incoerência com o mundo empírico. O conhecimento ampliado da narrativa, portanto, está diretamente relacionado ao facto de o narrador ser também autor da história que narra e que trabalha com várias possibilidades de fabulação porque sua escrita está em processo. Este procedimento é também descrito por Ryan, que o define como metatextualismo:

The characters did not lead parallel lives; rather, these lives are different drafts of a novel in progress, different developments that the author is contemplating. This situation is illustrated by the two endings of John Fowles's heavily self-referential novel *The French Lieutenant's Woman* (1969): in the first ending, the lovers, Sarah and Charles, are reunited; in the second, they part forever, Sarah having found fulfillment in a lesbian relationship. The second of the two branches is the one that tends to survive in the reader's mind as the ending in which "the author got it right." The sense that the author is playing with possible scenarios is reinforced by metafictional comments that break the fictional illusion: for instance, "these characters I create never existed outside my own mind" (Fowles 1981[1969]:80). Most postmodern branching narratives fall into this category. (Ryan, 2006: 670).

No caso d'*O Delfim*, no entanto, esta atitude é intensificada porque quem se pronuncia como autor daquele romance, mesmo que *Autor em visita*, é também uma personagem, criando uma impossibilidade lógica na sua realização, processo que é referido por Ryan, neste mesmo texto, ao tratar do incontornável conto de Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*¹⁰⁹. Na análise da autora, o conto de autoria de Ts'ui Pen não pode ser escrito porque contém uma multiplicidade temporal impossível de ser plasmada numa narrativa (esta deveria limitar-se a um subconjunto de todas as possibilidades existentes) e porque, mesmo quando há ramificações das possibilidades, estas são apresentadas de modo sequencial pelo próprio constrangimento do *medium* em que se apresenta (cf. Ryan, 2006: 654).

O jogo com possíveis bifurcações ou derivas na mesma construção narrativa é, analisado por sua vez, por Ursula Heise¹¹⁰, como uma das mais significativas marcas dos romances pós-modernos e relaciona-se diretamente com o que se demonstrou pela transgressão de uma temporalidade esperada, designadamente o facto de os romances pós-modernos projetarem no presente e no passado uma experiência temporal que só seria possível para o futuro, apresentando concomitantemente múltiplas derivas narrativas (cf. Heise, 1997).

Para Heise, devido à noção de tempo assimétrico que faz parte da perceção empírica do mundo, apenas o futuro é o espaço das possibilidades e do desconhecido, enquanto o passado e o presente são estreitamentos em uma única linha temporal que não convivem com a multiplicidade. Na narrativa pós-moderna, no entanto, não haveria certeza, nem retrospectivamente, quanto a qual das possibilidades apresentadas seria efetivamente a verdade ficcional daquele texto, de modo que o leitor habite um espaço labiríntico. Finalmente, para criar este efeito, a autora aponta três grandes estratégias narrativas que poderiam ser utilizadas separadamente ou combinadas. São elas: a repetição, a metalepse e a tipografia experimental (cf. Heise, 1997: 55).

Para desenvolver esta questão, partiremos da tese da autora, e demonstraremos como todas estas estratégias estão presentes n'*O Delfim* e como têm um papel central para o desenvolvimento do seu carácter metatextual e, categorialmente, pós-moderno. No entanto, propomos uma inversão da ordem. Por termos iniciado o trato do narrador como personagem e a sua transposição de nível como figura que se insinua como autor do romance, daremos continuidade à exposição de trânsitos metalépticos e, em seguida,

¹⁰⁹ De *Ficciones* (1944).

¹¹⁰ Referido no capítulo III, tópico 2.2.

demonstraremos os casos de repetição (ambos em subtópicos). Por fim, no tópico seguinte, apresentam-se os exemplos de experimentação tipográfica, cuja análise em separado justifica-se por estar fortemente vinculada à nossa proposta de leitura do narrador como revisor, isto é, como uma figura que se extrema para fora do texto.

2.2.1. É sempre preciso lembrar que a temporalidade – ou as temporalidades – *sui generis* d’*O Delfim*, a que nos dedicamos, só é possível porque parte da narração de uma figura cujo estatuto ontológico é também *sui generis*. Em outras palavras, é possível afirmar que a coexistência de tantas formas de interpretar o tempo só é possível porque o presente da escrita do romance está exposto pelo narrador, de modo a ser um cenário adequado para a explorar o jogo temporal que esta obra propõe. Se, no entanto, a simultaneidade é uma impossibilidade para o mundo empírico visível, constituindo-se apenas como uma discussão nos campos da matemática ou da mecânica quântica¹¹¹, n’*O Delfim*, o cerne da simultaneidade estará pautado pelo emprego de um recurso discursivo que permite ao narrador posicionar-se como uma figura multifuncional a operar em diversos níveis narrativos, de modo a fazer a transposição de um nível a outro: a metalepse.

No tópico anterior, buscamos demonstrar como certos movimentos metalépticos são essenciais para que a personagem demonstre a sua consciência metatextual, como ao fazer comentários sobre a sua própria escrita. Há outros exemplos relevantes que foram citados¹¹² neste trabalho que demonstram uma postura ativa de criação e autoria, como o uso de didascálias, notas de rodapé e outros elementos de paratextualidade, que criam esta impressão pela convivência da história com comentários sobre a história e sobre os modos de fazer a história. No entanto, parece-nos que, dos movimentos metalépticos d’*O Delfim* há um particularmente singular que está relacionado à referenciação dêitica, isto é, a integração de elementos do mundo empírico que crie espaços de indistinção ou ambiguidade quanto às figuras do *Possible World* e do *Actual World*. O caso mais evidente seria a referência explícita à própria obra cardoseana:

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. [...]

¹¹¹ Cf. Yasmineh, 2022: s/p.

¹¹² Tópico 3 do capítulo II, sobre a interferência de outros géneros narrativos na composição d’*O Delfim*.

* O Anjo Ancorado, Lisboa, 1958 (Pires, 1998: 113)

A relação intertextual com *O Anjo Ancorado* apela ao conhecimento prévio do leitor, pois pressupõe que este saiba quem é o *inventor de verdades*, uma vez que o autor da obra não é nomeado. Associa, portanto, a figura que cria a mitologia da Gafeira à figura que narrou a história de João e Guida, o episódio da caça submarina, o pensamento sobre a onda gigante que poderia tomar a aldeia de São Romão. Evidentemente, não se deve confundir as instâncias do narrador e do autor¹¹³ (independentemente das subclassificações destas duas categorias). No entanto, é dado que José Cardoso Pires habilmente explora esses pontos de imprecisão para manter a neblina sobre conceitos que por vezes se confundem e são objeto de intenso debate teórico. Tanto é que, das obras citadas n' *O Delfim* – reais ou ficcionais –, a única que não tem referência explícita ao nome de quem a escreveu é *O Anjo Ancorado*¹¹⁴, de modo que seja presumível que o autor desse texto seja o *Autor* que se apresenta no capítulo zero. Sobre o *Autor em visita*, constata-se:

Sem hesitação, o visitante autodenomina-se de *Autor*, alguém que, desde há algum tempo, se vem preparando para escrever um livro. Pode designar-se de *autor textual* com responsabilidades enunciativas e de proposta de criação de um certo universo que se enquadre num género chamado romance. No início da obra, alude às circunstâncias que pré-existem à diegese [...]. O autor d' *O Delfim* aparece-nos como alguém que já trilhou um percurso, que detém um estatuto de *autoridade*, indissociável de outras obras já criadas, de uma atitude discursiva coerente, bem como de uma consciência reflexiva sobre a construção de mundos ficcionais. (Serpa, 2017: 115 – 116).

Isto não ocorre com outras referências dêiticas, como a que aparece no capítulo X, que consiste na menção à revista *Merkur* em um número dedicado a Hans Magnus Enzensberger seguida de uma citação da mais recente publicação do autor com a respetiva bibliografia – “(*Politique et Crime*, ed. Gallimard)” (Pires, 1998: 94). Esta menção a um texto da autoria de outrem é clara quanto à especificação do seu autor e até mesmo quanto à edição consultada. Tal alusão, por sua vez, é compatível com o tempo da escrita do texto, uma vez que há efetivamente uma edição da revista *Merkur* de abril de 1965 na

¹¹³ Não entraremos no mérito de questões como autor implicado ou outras classificações desta 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 de ser mantida para efeitos de estilo, evitando, portanto, resolver teoricamente o enquadramento narratológico do autor.

¹¹⁴ Sobre a questão da autoria n' *O Delfim*, uma interessante discussão é proposta por Ana Isabel Serpa. A análise da autora centra-se mormente na comparação entre os conceitos de autor empírico e autor textual.

qual é publicada, como recensão crítica, uma troca de correspondências entre Enzensberger e Hannah Arendt a propósito de *Politik und Verbrechen*. Além disso, a tradução francesa da obra é publicada pela editora Gallimard em 1967. Assim, o presente da narrativa, através dessas ligações explícitas a elementos factuais, coincide com o tempo do *Actual World* sendo possível aproximar o tempo da narração ao ano de 1967 e demonstrar que o narrador pretende criar o efeito de experienciar aquele presente histórico. Assim, estes exemplos servem para explicitar a tentativa de extrapolar as fronteiras narrativas, uma das definições do conceito de metalepse (Reis, 2018: 258 – 259).

2.2.2. Outros procedimentos que envolvem a própria constituição formal do romance também são índice desse deslocamento da personagem para o papel de autor. A este propósito é possível referir algumas opções de escrita que visam demonstrar que este romance está em processo, que não está acabado (ou ainda, que não é acabável). Um recurso desta natureza é, precisamente, a estratégia da repetição apontada por Ursula Heise e referida no tópico anterior, como é possível verificar através do caso da existência de mais de uma versão para o mesmo capítulo, nomeadamente os capítulos XXVI-a e XXVI-b, referidos no capítulo II para ilustrar uma hipótese de aplicação da teoria dos mundos possíveis.

Além disso, a coexistência de versões diferentes para um capítulo estaria diretamente relacionada ao conceito de metatextualismo proposto por Ryan que apresentamos neste tópico. Cria-se a sensação de que o autor testa diferentes cenários até acertar o ponto exato da sua escrita, o que, para o leitor, seria tendencialmente a última versão, enquanto as outras seriam tentativas. Esta perceção por parte do leitor, no entanto, partiria de uma noção temporal que pressupõe o encadeamento linear da história. Citamos um exemplo particularmente interessante quanto à reflexão sobre o processo criativo do narrador, que é o caso dos *lenços vermelhos*. Lê-se no capítulo XIV:

Há ainda o caso de um outro [lavrador] - esse muito antigo - que semeava bastardos entre a criadagem e que a cada amante oferecia um lenço vermelho. Tem barbas, a história. Ouvia-a ao Padre Novo, que, por sua vez, a tinha ouvido a alguém dos seus tempos de liceu. Numa das versões, o homem morria crivado de tiros de zagalote; noutra, o fim era a loucura: acabava, velho e podre, a sonhar com procissões de lenços vermelhos. Prefiro a segunda. (Pires, 1998: 112)

No capítulo XV, por sua vez, lê-se:

Pegue-se numa [personagem] ao acaso – a de Tomás Manuel, o Gago, suponhamos, que, parece ter sido um dos mais insaciáveis sementais da família. [...] A epopeia dos lenços vermelhos, passada algures e sem data reconhecida, poderia igualmente ser dele, Gago. [...] Assim sendo, foi aqui na Gafeira, e não num lugar apócrifo sem idade nem assinatura responsável, que o caso teve lugar. [...] Admite-se também, está nas regras, que o capricho do Palma Bravo tenha ficado por bastante tempo no segredo de um punhado de mulheres e que elas, vendo-se obrigadas a usar o mesmo sinal, se achassem ligadas por esse compromisso e calassem. [...]

Como não podia deixar de ser, o rio acabou por transbordar.

«Vingança», decretaram os primeiros homens da Gafeira que descobriram o escândalo. [...] Foi então que um gafeirense, não interessa qual, reuniu os homens casados e lançou uma ideia: mandarem vir lenços iguais para todas as mulheres da aldeia.

Dito e feito. O velho, que estava tão velho que não saía de casa, não deu logo pela diferença.

[...] No outro dia, no outro e no outro, mais raparigas, mais lenços. «Novinhas», comentava o Gago. «Tão novinhas e eu sem me lembrar delas. Ou será da minha vista?»

Até que, sem dizer porque sim nem porque não, ordenou que o içassem para cima de um carro de bois e foi passar revista às propriedades. [...]

«Rapaz», disse o Gago, de costas para o moço que o acompanhava, quando se cruzaram com a última mulher da aldeia (mas antes subiu esta rua e ao longo dela deve ter visto ainda mais lenços porque já então se fazia por aqui a saída principal da Gafeira), «rapaz, de que cor era o cachéné daquela?»

«Encarnado, patrão.»

«Ah» fez ele; e calou-se.

[...] De repente, um rouquejar, uma pieira começou a sair da carcaça do velho e era um estertor que arrepiava o moço e o boieiro. Agonia?, perguntavam eles. Mas não. Era riso, um riso que cresceu tão perdidamente que em breve se transformou num estardalhaço de soluços e de fezes a ressoar pelo vale. (Pires, 1998: 114-117)

Neste exemplo, há uma sequência de capítulos em que, no primeiro, o narrador admite ter ouvido uma história de autoria incógnita e, no capítulo seguinte, reescreve-a atribuindo a uma personagem da família Palma Bravo, desenvolvendo-a, de modo que a segunda versão pareça mais bem acabada. Todos os elementos sugeridos no capítulo XIV passam por uma depuração: o local é definido; a personagem passa por um processo mais complexo de figuração, recebendo um nome próprio e características determinadas; a loucura do velho ganha um motivo e é explicada; a imagem da procissão dos lenços vermelhos é pormenorizada; e, finalmente, é consolidada uma versão única para a forma como a personagem morre, aquela que o narrador havia anteriormente anunciado ser a sua preferida.

A repetição, portanto, surge neste caso como prova do exercício da escrita e da criação ficcional por parte do narrador, pois assume que a sua história sobre os Palma Bravo não é necessariamente fruto da sua lembrança ou fidedignamente calcada na *Monografia* que guardaria a memória daqueles *fidalgos de bom coração*. Expõe que a invenção faz parte da maneira como interage com a diegese e, como não poderia deixar de ser, quebra reiteradamente com a ilusão ficcional.

Outro exemplo de repetição ocorrerá no capítulo XX, com a reescrita do mesmo evento sob duas formas distintas: relato e poema. Pela peculiaridade deste recurso, no entanto, cremos ser necessário fazer seu desenvolvimento em separado, amparado por algum suporte teórico que seja adequado à configuração de um gênero textual completamente distinto que passa a integrar este romance. Para tal, avançamos para a análise do último caso do acúmulo de funções do narrador, ponto em que esta figura atingiria seu menor grau mimético. Gradativamente, portanto, o narrador seria mais mimético no seu desempenho da função de personagem, parcialmente mimético na sua função de autoria e, por fim, pouco mimético quando exerce a função de revisor do texto.

2.3. O narrador como revisor

Nos tópicos anteriores, ao tratarmos do papel que o narrador toma para si, utilizámos uma abordagem maioritariamente dedutiva, com a apresentação da teoria que serviria de base e posterior apresentação de exemplos que confirmariam a aplicação destas elaborações teóricas. Para este último ponto, no entanto, propomos uma análise indutiva, para que se possa pensar a teoria a partir do texto, dada a excecionalidade do caso em questão.

De todos os movimentos que destacam a elaboração formal do texto, pensamos que nenhum seja tão disruptivo (e tão pouco explorado pela bibliografia que contemplou a obra cardoseana) quanto à intrincada inserção de um poema concretista no capítulo XX. Este episódio narra uma visita do narrador à casa abandonada da família Palma Bravo, enquanto observa de longe os operários-camponeses voltarem à noite da vila onde trabalham, reconhecendo-os pelo brilho dos faróis das suas bicicletas ao descerem a serra que cerca a aldeia.

O fragmento é tão incomum que julgamos ser necessário apresentá-lo em contexto para que seja bem compreendido. Transcrevemos a parte possível (não é viável transcrever o poema sem empregar recursos da tipografia e do *design* gráfico); em

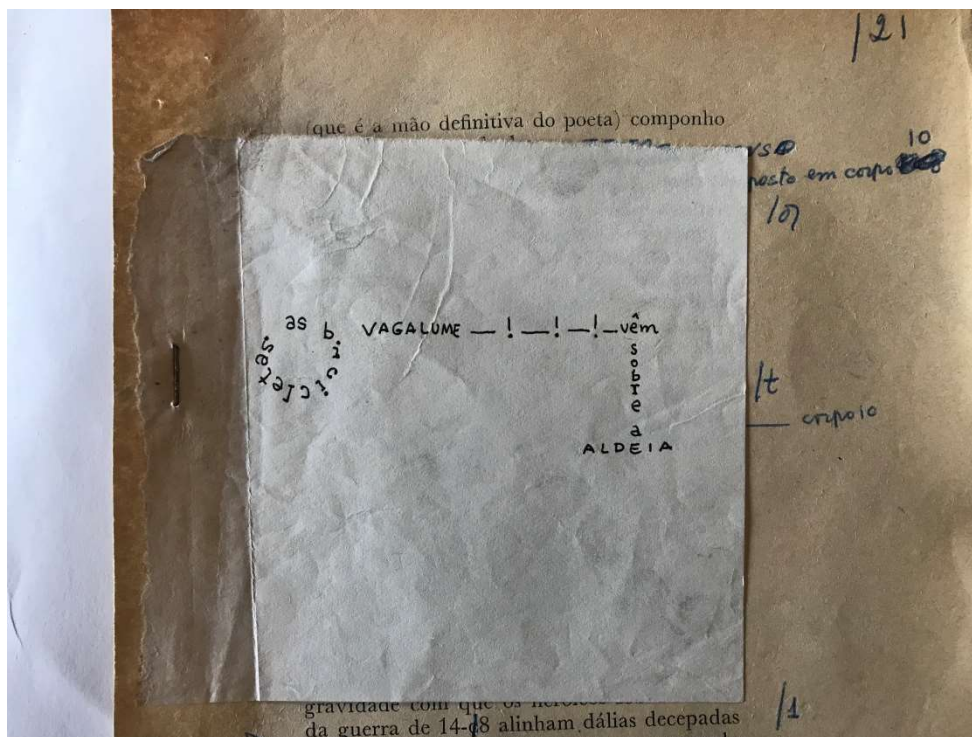
seguida, apresentamo-lo em imagem, na continuação exata do parágrafo que o antecede, utilizando o desenho feito à mão por Cardoso Pires, anexo às primeiras provas tipográficas¹¹⁵, para que o seu editor pudesse incluir o poema na página indicada.

Assim, vemos:

Os vaga-lumes: [...] espalmo um poema aventureiro, um poema-galáxia todo escrito na memória e só para mim. «Vaga-lume», diriam as primeiras linhas [...]. Depois meto-lhes sinais, os publicitários e desacreditados pontos de exclamação e os desertos hífenes, tensos e inacessíveis como barras de trapezistas; e com isto e com o meu tipógrafo (que é a mão definitiva do poeta) componho os versos mais acabados. (Pires, 1998: 150).

Figura 4

Poema agrafado às primeiras provas tipográficas d'O Delfim



(BNP, E53, cx13, p. 121)

É preciso notar que, havendo ao longo da obra a incursão de elementos próprios de géneros textuais de outra natureza, todas essas referências afiliam-se em algum nível a uma definição de relato. O texto dramático lembrado pelas didascálias, por exemplo,

¹¹⁵ Optamos por trazer a transcrição do texto seguida da imagem das primeiras provas para reforçar o ponto que queremos defender. Nas primeiras provas o poema ainda não integra o corpo do texto, exatamente por exigir a interferência do tipógrafo para que isto possa acontecer. O objeto final, em que o texto e o poema estão conjugados, é resultado de um trabalho colaborativo que só pode ser visto na materialidade do livro.

evoca uma história a ser representada (Reis, 2018: 95), enquanto o ensaio – que é resgatado pelo uso das notas de rodapé – não deixa de ser o testemunho de um percurso de pensamento (Adorno, 2003: 16-17). Esta noção de relato, no entanto, não comporta o poema concreto. Embora os poemas possam, evidentemente, possuir um alto grau de narratividade, o poema concreto opera sob outra lógica, que evoca a visualidade e a simultaneidade das artes plásticas, de modo a secundarizar a linearidade do discurso narrativo, como sugere a o manifesto da poesia concreta dos irmãos Campos e Décio Pignatari:

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutura. espaço qualificado: *estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear*, daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, *não lógico-discursiva* – de elementos. “il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthético-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement” (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem. [...] poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes (Campos et al., 2006: 218, itálicos nossos).

O poema concreto, este elemento disjuntivo que ignora um *desenvolvimento meramente temporístico-linear*, emerge e parece impedir um desenvolvimento corrente da intriga, pois interrompe uma possível temporalidade progressiva, na qual sequências de eventos estabeleçam relações significativas entre si e haja uma mudança no estado de coisas provocada pelas interações relatadas no percurso narrativo (Reis, 2018: 221-222). Surge, portanto, como representação gráfica que evoca a imagem das bicicletas pela disposição circular da escrita desta palavra e o seu movimento de descida da Vila até a aldeia pela direção vertical e descendente da escrita, após ilustrá-las horizontalmente na sua metáfora de vaga-lume por uma composição de hífenes e pontos de exclamação.

Esta palavra-imagem, por sua vez, aparenta plasmar toda a descrição narrativa que a antecede, de modo a criar a síntese extrema daquela descrição: “Atrás dele e do vazio que é todo o plaino que se estende até ao arvoredos, levantam-se montes negros. Uma fileira de luzes pinga lá de cima sobre a aldeia, minúsculos vaga-lumes a tremular. Penso: «As bicicletas. Os ciclistas descem a serra.»” (Pires, 1998, p. 150). Simultaneamente, porém, parece entrar em choque com os segmentos textuais que a cercam, sugerindo outros modos de pensar esta montagem e a interação dos segmentos que compõem o

romance, não como uma estrutura encadeada, mas como um permanente conflito. Salvaguardadas as diferenças entre as duas áreas de saber, quanto a este aspeto, afigura-se de modo muito pertinente a análise de Eisenstein, no ensaio referido por Campos, sobre a conceção de montagem para o princípio cinematográfico, aqui aplicadas ao romance cardoseano:

[Pudóvkin] defende veementemente a compreensão da montagem como um encadeamento de pedaços. Uma cadeia. Novamente, os “tijolos”. Tijolos dispostos em séries para expor uma ideia.

Eu lhe contrapus a minha concepção da montagem como colisão. Concepção segundo a qual, da colisão de dois fatores determinados, surge um conceito.

De acordo com o meu ponto de vista o encadeamento é apenas um caso *especial*, possível. Lembremo-nos do número infinito de combinações, em Física, presumivelmente capazes de surgir do impacto (colisão) de esferas. [...]

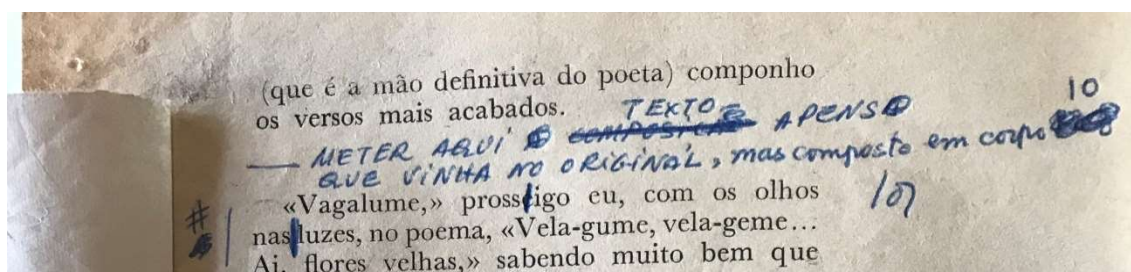
Portanto, montagem é conflito.

Como a base de toda arte é conflito (uma transformação imagética do princípio dialético). A tomada (plano) surge como célula da montagem. Por conseguinte, deve ser também considerada a partir do ponto de vista do conflito. (Eisenstein, 2000: 159)

Além disso, esta interferência apontará para outro nível do processo literário, que é a materialização do livro enquanto objeto do mundo vulgar. Feitas as referências às personagens e ao narrador, que são criaturas que devem ficar “no limite da novela”, e ao autor – incurso neste processo –, surge a figura do revisor ou do tipógrafo que participará desta construção, de modo que todo o narrado ainda não esteja terminado até que seja transformado em um objeto. Esta noção pode ser verificada pela própria análise da composição do texto e as respetivas orientações para o editor do livro.

Figura 5

Primeiras provas tipográficas d'O Delfim com comentários manuscritos



(BNP, E53, cx13, p. 121)

Este caso é um exemplo exato da terceira estratégia defendida por Ursula Heise como meio para a construção de temporalidades singulares nos romances pós-modernos – a tipografia experimental – como anteriormente acusamos. As provas tipográficas são uma evidência de que esta narrativa não pode ser composta sem recorrer a processos que vão além da elaboração de uma situação narrativa por parte do autor. Assim, o processo de construção do romance é, em si, o processo de concretização de um objeto livro que carece da participação ativa de sujeitos detentores de certos saberes técnicos que permitem que este objeto exista¹¹⁶. Esta componente concreta da realização da obra é definida quanto à sua relação com a questão da temporalidade e da recepção da obra da seguinte forma:

Such strategies of “concrete prose” transform temporal processes into visual and spatial objects [...]. These typographical structures remain strictly local, however, since principles of printed configuration can, in most cases, be formulated only for very restricted passages, not for the text as a whole. In the reading process, the foregrounded spatiality of print is thereby itself subjected to the discontinuity of change, and to a contingency *that makes it impossible for the reader even to predict what the next page will look like, let alone the text in its entirety*. (Heise, 1997: 63, *itálico nosso*)

Neste capítulo XX, portanto, é possível verificar a concomitância das três estratégias referidas em combinação. Em primeiro lugar, a metalepse está presente pela transposição da figura do narrador a níveis narrativos que não lhe seriam acessíveis, possuindo atitudes de um comentador, de um revisor, de uma figura pós-texto que já anuncia o resultado de um livro publicado, o que faz com que elementos do futuro do livro-objeto sejam trazidos para o presente do narrado. Em segundo lugar, a repetição surge no caso do poema, pois a mesma informação é trazida novamente à baila sob outra forma – inicialmente descritiva e posteriormente imagética. Finalmente, a tipografia experimental, mais evidente no episódio do poema, desestabiliza o processo narrativo no cerne da sua temporalidade, pois dispensa o preceito do encadeamento *temporístico-linear* ou mesmo lógico-discursivo, impondo-se como elemento isolado de *estrutura espaço-temporal*, de modo a constituir-se como uma unidade semântica que pode

¹¹⁶ Evidentemente, todo romance precisa da participação de elementos exteriores à sua composição para que possa existir e chegar aos leitores, pelo que mencionamos a importância dos tipógrafos, editores e outros agentes na realização de qualquer obra. No entanto, nem sempre esta participação é tão ativa na composição da própria história, como o caso em destaque. A prova cabal desta relevância é a já referida citação de Cardoso Pires neste mesmo capítulo: “com o meu tipógrafo (que é a mão definitiva do poeta) componho os versos mais acabados” (Pires, 1998: 150).

funcionar sozinha, mas que também pode dialogar – e efetivamente dialoga – com o que é descrito no capítulo.

A imprevisibilidade provocada pela tipografia experimental afeta a leitura de forma geral, pois evita o reconhecimento do texto em quadros recuperáveis, uma vez que as infinitas possibilidades de jogo com a tipografia impedem a formulação de um gênero narrativo específico que as contemple de modo sistematizado. Deste modo, o leitor – sempre ativamente solicitado na elaboração deste texto – mantém-se em estado de alerta e é novamente privado da sua *comunhão naturalista* com o texto, em termos do autor.

A utilização destas estratégias, portanto, criaria uma percepção totalmente nova quanto à relação com o tempo, na qual: o presente da narração é priorizado; os eventos não são compreendidos como parte de uma sucessão encadeada de momentos, mas como uma possibilidade entre várias (em alguns casos mutuamente exclusivas); a lógica hierárquica entre o narrador e o narrado é posta em xeque à medida que as justaposições metalépticas transpõem as fronteiras entre os níveis diegéticos, logo as noções de causa e consequência perdem a relevância e a clareza; e, por fim, a necessidade de representar uma noção de temporalidade exterior à do próprio texto é dispensada. Isto conformaria, por sua vez, um quadro do sentido do tempo para os romances pós-modernos de modo geral (cf. Heise, 1997: 64).

Nesta comparação entre a construção de várias temporalidades e as funções que o narrador assume, é possível verificar, portanto, que quanto maior o afastamento da estrutural temporal mais intuitiva, menor é o grau mimético da figura do narrador. Assim, o narrador personagem adota uma perspectiva temporal mais linear, sobretudo na interação com as outras personagens. O narrador autor, por sua vez, vê-se enredado num movimento circular em que vive a obra que escreve. Por último, o narrador revisor estaria mais alinhado a uma temporalidade contraditória pela construção paradoxal que desenvolve ao trazer, para o presente da narração, elementos que só poderiam ser conhecidos por uma figura externa à diegese num tempo futuro.

Como anteriormente demonstrado, essa perda progressiva do grau mimético está também associada, neste romance, a uma difusão do grau de figuração do narrador, o que virá a ter outras implicações para além da interpretação fragmentária e ambígua do romance. Um exemplo destas implicações será a dificuldade em transpor esta figura para outros *media* e em replicar a sua experiência temporal ímpar. Para demonstrar tal questão, portanto, avançamos para o último eixo de análise deste capítulo: a adaptação do romance e a sobrevida desta figura ficcional.

3. *Deslocar assim um personagem, alvejá-lo em fade out/fade in*: transposição mediática e (sobre)vidas possíveis

3.1. As sucessivas estratégias discursivas que analisámos ao longo deste capítulo continuamente reforçam um princípio fundamental que foi anteriormente referido no capítulo II: o pós-modernismo é o reconhecimento da ironia temporal dentro da narrativa (Elam, 1993: 217) e isto manifesta-se nos recursos discursivos largamente utilizados. Metalepses, *flashbacks* e antecipações são exemplos de recursos básicos de quebra da temporalidade progressiva da narrativa que serão levados ao extremo nesta literatura e no cinema. No entanto, um recurso inovador, intrigante e, nas palavras de James Phelan, “deliberadamente implausível” (2013: 180) deste contexto que merece especial atenção – e que também continuamente referimos – é a narração no tempo presente.

Esse procedimento que, na literatura, parece estranho e solicita variadas formas de interpretação – como as citadas hipóteses de Dorrit Cohn¹¹⁷ – não será, porém, uma questão tão patente para todos os géneros narrativos. A linguagem cinematográfica, por exemplo, cria a possibilidade ao espetador de ser uma testemunha dos eventos da narrativa em *tempo real* sem necessariamente ter de travar contacto com um narrador declarado e com seus movimentos de manipulação do tempo. Isto ocorre porque a cinematografia, com seus recursos visuais e sonoros, permite a *monstration*, nos termos de André Gaudreault, que comumente recorre mais à apresentação do que à narração mediada por uma figura. Sobre isto afirma:

Such is notably the case for the scriptural narrative which always remains rooted in a "narrator" (in the strict sense: a basic function or agent responsible for conveying the narrative). This also gives rise to the numerous narratological problems which arise whenever a narrative seems to be produced by any of the many (sub)functions or agents such as the flesh and blood characters of the theatre or the "shadow and light" characters of the cinema which appear to move about

¹¹⁷ Se ainda há debates que busquem repensar as hipóteses formuladas por Cohn (1999) ao advogar pela validade das vias realistas na interpretação da narração no tempo presente (ver Stjernfelt e Zeuthen, 2010) como o monólogo interior e o presente histórico, os exemplos utilizados obedecem a uma lógica temporal progressiva (como o romance de Coetzee referido no capítulo anterior). No caso delfiniano, porém, esta problemática é descartada à partida: o tempo presente é o tempo da escrita e nele estão contidos todos os outros tempos de forma indistinta, de modo que nenhum passado possa ser recuperado de modo definitivo sem ser questionado. Do mesmo modo, a hipótese do monólogo interior reduziria a figura do narrador aos limites da personagem, quando se sabe que esta figura alarga as fronteiras da sua capacidade, inclusive através de movimentos dêiticos, como as notas de rodapé, que ultrapassam tais limitações. Assim, pela conjugação dos vários tempos da história e da escrita, inviabiliza-se o carácter realista da figura do narrador.

either on the stage or the screen quite autonomously (precisely because of their apparent "humanity"). [...]

This is why it is of the utmost importance to distinguish clearly between the two basic means for conveying a story which can be called narration and monstration. [...] Filmic temporality tends rather to situate itself on the side of theatre (of monstration) than on the side of scriptural narrative (of narration). Iuri Lotman states this in an almost peremptory manner: "In every art related to sight and to iconic signs, only one time is possible: the present". (Gaudreault, 1987: 29 – 30).

Neste sentido, é possível dizer que a narração no presente, por criar esta ilusão de simultaneidade entre a leitura e os eventos literários, aproxima-se do cinema pela presentificação da narrativa. Estas questões são particularmente relevantes para a análise d'*O Delfim* por duas razões. A primeira está relacionada com a reiterada adjetivação da escrita cardoseana como um estilo de escrita que seria cinematográfico, enquanto a segunda terá a ver com a efetiva transposição mediática que se realizou na adaptação d'*O Delfim* para o cinema por Fernando Lopes no filme homónimo de 2002 com argumento de Vasco Pulido Valente; ideia que já havia sido cogitada pelo próprio autor, visto que José Cardoso Pires escreveu, presumivelmente entre 1971 e 1973, um argumento para *O Delfim*.

Sobre o estilo cinematográfico de escrita, algumas análises que advogam por esta caracterização podem ser vistas em diversas críticas literárias¹¹⁸, no entanto, evocamos uma fala do próprio José Cardoso Pires para perceber sua visão sobre a relação entre estas linguagens. Cita-se o trecho de uma entrevista concedida a Carlos Reis registada em vídeo:

Nada neste mundo deixa de ser influenciado hoje pelo cinema. Nada. Desde a pintura à televisão, ao cinema, ao teatro, quero dizer, à literatura, à vida íntima das pessoas, à imagem social das pessoas, ao comportamento erótico, tudo é determinado pelo cinema. Foi. Foi muito determinado pelo cinema. Provavelmente isto vai acontecer com a televisão. Daqui a alguns anos diremos o mesmo numa entrevista em relação à televisão. Isso para mim é um facto assente, tenho consciência disso e muito prazer nisso porque penso que o cinema ensinou qualquer narrativa de qualquer tipo – filmica ou não – a manobrar o tempo, a conhecer elisões, a fazer, o que se pode dizer, uma montagem. Não há literatura nenhuma que não seja uma montagem. (Pires *apud* Reis, 1987).

Para Cardoso Pires, portanto, o cinema surge como um meio de configuração para a posterior refiguração dos modos de ver o mundo, na terminologia ricœuriana. Se

¹¹⁸ P.e.: Lepecki, 1977; Petrov, 2000; Reis, 2019; Torres, 1967.

Ricœur, no entanto, abordou o texto literário como veículo para uma mudança paradigmática da interpretação do quotidiano no processo da tripla *mimesis*, como descrito no segundo capítulo desta tese, Pires valoriza o *medium* específico do filme para esse propósito e já aponta para outra revolução cultural a ser promovida pela televisão, embora esta não venha a ser uma influência decisiva na conformação da sua escrita. Por sua vez, a técnica cinematográfica, com destaque para o princípio da montagem, que retoma um tema já abordado neste capítulo no tópico 2.3, é uma das questões mais frequentes ao se tentar estabelecer uma conformação categorial para este tipo de escrita¹¹⁹. Pelo seu carácter temporalmente vinculado, uma proposta de definição que parece bastante acertada com a hipótese que colocamos e que está de acordo com a fala de José Cardoso Pires é a do teórico Marco Bellardi para caracterizar seu conceito de *escrita cinematográfica*, assim descrita:

Some of the most frequently repeated, but also stereotypical, features of cinematic writing include: present-tense narration, the montage in general, a ‘certain’ visual quality of the texts, the camera-eye narratorial situation, a ‘dry’ dialogue, and the use of specific cinematic techniques such as travelling, pans, and zooms. It is arguable that any of these features, if taken singularly, may trigger cinematic reading, even though they are likely the most relevant ones that confer a cinematic aura to a given text. I contend that these features need to interact and be combined with the temporal configuration of the text to result in strongly cinematised fiction. Otherwise, they will merely signal a more limited cinematic dimension of the text. (Bellardi, 2018: 25).

Isto quererá dizer: uma escrita cinematográfica não é necessariamente aquela caracterizada por uma forte visualidade, ou mesmo pelo uso de determinadas técnicas normalmente associadas à sétima arte, mas pela interação desses elementos com uma organização temporal da narrativa que crie tal efeito. Este princípio parece coerente com a proposta de José Cardoso Pires exatamente por destacar como principal lição do cinema para “qualquer narrativa de qualquer tipo” o saber “manobrar o tempo”.

Apesar de a análise do modo cinematográfico n’*O Delfim* ser um tema muito rico e com variadas possibilidades de estudo que possam complementar tantos outros que já existem, não é este, no entanto, o assunto principal deste tópico. Por buscarmos explorar as formas de existência da personagem do narrador, interessa-nos mais observar os anteriormente referidos movimentos de transposição mediática que recorrem a’*O Delfim* como

¹¹⁹ Destaca-se que o tópico abordado é o da narrativa literária com características filmicas e não os modos como a narrativa filmica se constrói. Sobre as especificidades da narrativa filmica referimos Kuhn & Schmidt, 2014.

hipotexto para a produção de uma narrativa outra, que a ele faz referência, na construção de um hipertexto que será um filme¹²⁰.

Assim, mesmo cientes dos vários descompassos entre *O Delfim* filmico e literário que vêm inevitavelmente à tona, como é natural a uma análise comparatista, sobretudo nos casos de adaptação a outros *media*, não entraremos no mérito das diferenças específicas de linguagem entre livro e filme¹²¹, uma vez que se pretende focar na constituição da existência ficcional desta figura no tempo. A comparação com o cinema, surge, portanto, como suporte metodológico para um estudo do comportamento desta entidade ficcional, de modo a verificar se esta é capaz de sustentar seu caráter ambíguo e polícrono fora do seu *habitat* natural. Deste modo, interessa analisar, para o estudo específico da figura do narrador e das temporalidades que conjuga, dois pontos essenciais: (i) haveria sobrevida possível para este narrador peculiar na transposição da literatura para o cinema? E ainda, (ii) a linguagem cinematográfica conseguiria encenar as ironias temporais e os abusos da forma tão radicalmente explorados por ele nesta obra literária?

3.2. Inicia-se esta análise pela observação do argumento que foi levado a cabo, isto é, o de Vasco Pulido Valente. Outros autores teriam lançado (ou tentado lançar) mãos à tarefa, nomeadamente, Carlos Saura, José Fonseca e Costa, Luís Galvão Teles e o próprio realizador Fernando Lopes. No entanto, tais versões simplesmente não foram realizadas ou, no caso de Fernando Lopes, suas duas primeiras tentativas de escrita de um guião foram abandonadas face à dificuldade que apresentaram, até que Pulido Valente viabilizasse, nas palavras de Fernando Lopes, um texto que reduzisse a história ao osso, isto é, um argumento que fosse mais perceptível (Esteves, 2022: 295).

No ensaio que dedica ao estudo da adaptação cinematográfica d'*O Delfim* por Fernando Lopes, José Manuel da Costa Esteves afirma que livro e filme são dois modos de decifrar a história, ainda que em nenhuma destas duas linguagens a diegese seja o nível mais importante. Ressalta, pois, a questão da dificuldade de adaptação imposta pela fragmentação do tempo convencional, da estrutura narrativa e pelas variadas

¹²⁰ Na especificidade das noções de referência, recriação, interpretação e apropriação que se cruzam na teoria da adaptação, apoiamo-nos na definição de Linda Hutcheon: “In short, adaptation can be described as the following: an acknowledged transposition of a recognizable other work or works; A creative and an interpretive act of appropriation/salvaging; An extended intertextual engagement with the adapted work.” (2006: 8).

¹²¹ Para a análise dos pontos de afastamento e aproximação entre estas linguagens, sugere-se a leitura da tese *Literatura e Cinema: a escrita cinematográfica de O Delfim, de José Cardoso Pires* de Elsa da Silva (2008).

sobreposições que n’*O Delfim* são apresentadas (de visões, de tempos, de versões da história, de gêneros narrativos, de registros de estilo) (2022: 290 – 291).

Neste sentido, é possível dizer que o caminho mais viável para adaptar o romance será restringir o caráter metaficcional que permeia a obra e centrar a narrativa na observação do núcleo Palma Bravo, de modo que a personagem do Senhor Escritor se apresente meramente como figura que vê e registra (o caderno de apontamentos surge no filme pela primeira vez no minuto 14:45 e a personagem está a fazer apontamentos em várias cenas, como no café ao minuto 15:20). Não se virá pronunciar, no entanto, como autor, e tampouco interferir no andamento da narrativa ou transpor níveis diegéticos como seria de se assumir. Alguns índices dessa escolha do realizador podem ser verificados por um processo de afastamento da figura do Senhor Escritor da função que efetivamente tem no romance – escrevê-lo – e exemplificados através da diminuição do grau de figuração e também da organização temporal (notadamente mais linear) que Fernando Lopes propõe para a longa-metragem.

Quanto ao grau de figuração, um dos elementos que se perde é a constante referência ao trabalho de escritor que a personagem tem. Isto pode ser observado com clareza na cena da sua chegada à pensão e na interação com a estalajadeira, por exemplo. Se, no livro, sobre a mesa do quarto tinha pousada a Monografia do Abade Agostinho Saraiva – o mestre da sua arte –, no filme, o Termo da Gafeira é substituído por uma maleta com seu equipamento de caça, que destaca aquela que é a motivação do narrador personagem (a caça), mas não a motivação do narrador autor (a escrita). No capítulo zero lê-se:

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. Lavatório de ferro à esquerda, mesa de trabalho à direita; em fundo, a porta com a espingarda e a cartucheira penduradas no cabide. Pormenor importante: enfrento a janela de guilhotina que dá para o único café da povoação, do outro lado da rua.” (Pires, 1998: 29).

Esta descrição é subvertida no filme como se pode observar pelo modo de apresentação desta imagem do quarto: em vez de pendurada no cabide, a arma está na mão da personagem enquanto observa o largo da sua janela (que, no filme, não é de guilhotina). Na sua mesa de caçador, não há lição do mestre sobre a qual se apoie.

Figura 6

Quadro do filme *O Delfim* de Fernando Lopes



Ainda sobre a Monografia, obra tantas vezes referida quando o narrador se circunscreve nos domínios do quarto da pensão, esta aparece no filme apenas como uma sugestão unicamente reconhecível a quem já leu o romance. Um livro incógnito folheado pela personagem no minuto 14:25 do qual só se vê a primeira página – o mapa da Gafeira¹²² – tal como surge no mapa do Automóvel Clube imaginado no capítulo XV.

Finalmente, a dona da pensão, o Velho das cautelas e outras personagens tratam o Senhor Escritor sempre por “Senhor Doutor”, um tratamento genérico aplicável a uma figura de autoridade de qualquer ofício, o que não acresce informações específicas sobre a personagem. Esta atitude é totalmente diferente do que ocorre no capítulo III, no qual se lê: “Espera, da outra vez o *senhor escritor* lia muito este livro, e pode ser que ainda lhe interesse. Deixe-mo levar, disse eu. E aqui tem, faça favor.” (Pires, 1998: 45-46, *italico* nosso). Assim, a ideia de que há um romance em preparação por aquela figura não fica clara no filme de Fernando Lopes e o papel de caçador predomina, o que evita o movimento metaléptico da personagem.

No entanto, também é possível argumentar que caracterizar esta personagem como um escritor não faria diferença para o seu predicado metaléptico a ser desempenhado no filme, pois, se, na literatura, o romance é vivido e escrito simultaneamente pela

¹²² Tal como na própria publicação d’*O Delfim* a partir da terceira edição do romance pela Moraes Editores.

personagem do Senhor Escritor, no cinema, o filme deveria ser vivido e realizado simultaneamente por uma personagem do Senhor Realizador, e só assim a ambiguidade entre criador e criatura seria mantida. Por este motivo, tentamos resgatar o único texto que parte d'*O Delfim* e que admitimos conseguir manter a estrutura em vórtice da obra original e a complexidade ontológica da figura do narrador em outro género narrativo. Trata-se do guião escrito por José Cardoso Pires, presumivelmente datado de 1973, sobre o qual debruçar-nos-emos no subtópico que segue.

3.3. O argumento de José Cardoso Pires é subscrito pelo seu colaborador, José de Sá Caetano, que concorda integralmente com a composição do texto proposta pelo escritor, de modo que seja possível afirmar que o texto base para o argumento do filme é assinado pelo mesmo autor do livro¹²³. Importa, para Cardoso Pires, a manutenção da componente metaléptica e da relevância do ato de contar a história, de forma que a sobreposição de camadas temporais crie o alargamento do tempo presente em que memória e invenção confundem-se. Isto fica patente na já na primeira página, ao descrever quais são os planos da narrativa, que reproduzimos¹²⁴:

A narrativa cinematográfica de O DELFIM desenvolve-se em três planos:

1973 – acção da filmagem da história, em que o Realizador contracena com os actores e pessoal da equipa;

1972 – acontecimentos ocorridos, um ano antes, quando o Realizador visitou a Gafeira pela segunda vez, então na sua qualidade de turista que pretende, a título pessoal, fazer um breve documentário da abertura da caça; e

S/D – acontecimentos ocorridos sem data, evocados durante essa visita pelo Realizador em contacto com a paisagem e com os habitantes; essas reconstituições referem-se à sua estadia anterior na Gafeira (1971) e a episódios “históricos” que então lhe foram contados ou sugeridos pelo Engenheiro e outros.

(BNP, E53, cx. 10, p. 2)

¹²³ No apêndice desta tese estão anexos os facsímiles das 60 páginas que compõem o datiloscrito deste argumento. Não obstante seja preciso ter em conta a incompletude do texto – apontada à mão pelo próprio autor em algumas passagens –, evidências das hipóteses que propomos quanto aos princípios da figuração podem ser encontradas neste material. Por ser um texto inédito, julgou-se necessário trazê-lo na íntegra para a melhor compreensão do trabalho. Utilizaremos, no entanto, citações e reproduções do texto ao logo do capítulo para a melhor explanação da lógica argumentativa que sustenta as referidas hipóteses.

¹²⁴ A tipografia (como as caixas altas, os sublinhados e outras marcas desta natureza) foi mantida – nesta transcrição e noutras que seguirão – do modo como aparecem no datiloscrito. Com a exceção de algum acento que foi acrescido, certamente por lapso do autor, ou a inserção direta no texto de correções que foram feitas à mão posteriormente, as reproduções são fiéis à versão datilografada.

Esta sistematização, seguirá, com poucas alterações, o sistema temporal que a obra literária sugere e, ainda que separe nitidamente os planos relativos aos diferentes anos em que as ações ocorrem (como também faz o livro), no presente da narrativa irá planificá-los numa ação indistinta, criando a reiteradamente referida confluência de temporalidades. Um exemplo desta postura pode ser verificado no Capítulo A do argumento, na qual se lê:

CAPÍTULO A

1. A VIAGEM PARA A GAFEIRA, 1973 – 1972

a--

O carro cruza-se com operários-camponeses de bicicleta e com dois guardas em patrulha, um de cada lado da estrada. Tema musical em primeiro plano.

b--

Paragem junto de um posto de gasolina para abastecimento. O Realizador sai. Está vestido de maneira diferente e o carro é aquele que possuía um ano antes, um Fiat.

c--

Realizador recomeça a viagem. Fim da música.

Voz de locutor: “Transmitimos o tema musical do filme O Delfim.”

Breve indicativo sonoro.

“Lisboa, Emissora Nacional, Programa da manhã. Acabaram de ouvir o sinal horário das sete.” Pausa. Separador.

(BNP, E53, cx10, p. 3)

Neste excerto, o Realizador, vai a caminho da Gafeira no carro que possuía em 1972, um Fiat. No entanto, ouve na rádio o “tema musical do filme *O Delfim*”, que será filmado por ele no ano seguinte, como se vê na cena imediatamente anterior a esta, situada na Gafeira em 1973, em que se lê:

Movimentos de câmara, mostrando que se está em filmagens. Actores, material, projectores. Automóveis. Curiosos à distância. Station de filmagens. Homem com claquette onde se lê “Delfim/1973/seq. LAGOA”. O Realizador vai ao carro (um Citroen DS), e atira para cima do assento o cachecol e o guião. Regressa ao ponto onde estava.

(BNP, E53, cx10, p. 2)

Desta forma o futuro aparece no presente da narrativa não como uma prolepse, mas como um paradoxo, pois o tema musical do filme de 1973 é trazido para 1972, uma evidência da simultaneidade de planos temporais que está no próprio título: “VIAGEM PARA A GAFEIRA, 1973-1972”. Reforçando uma postura já adotada no livro, o autor

utiliza-se de objetos ou de referências explícitas às datas para depois criar uma organização temporal logicamente impossível. Por exemplo, o facto de a *claquette* indicar o ano de 1973 é equivalente ao registo das “datas de caçador” mencionado no romance e, em ambos os casos, estas informações temporais servem exatamente para serem postas em causa em seguida. A relevância destas marcações é confirmada por José Cardoso Pires nos dois manuscritos deste argumento¹²⁵. Transcrevemos três notas relativas aos eventos do Capítulo A:

1ª – A “claquette” tem a data da filmagem

2ª – É necessário, por qualquer pormenor, dar a sensação de que o carro mudou “para trás” no tempo e é outro, antes de ser visto por fora

O rádio deve localizar em data a viagem à Gafeira

3ª- Calendário ou qualquer coisa que localize em tempo esta acção
(BNP, E53, cx. 10, s/p)

É de se notar que estas informações são acrescentadas após a primeira versão escrita do texto. No manuscrito, por exemplo, o texto é “Mov. De câmara, mostrando que se está em filmagem. Actores, material. Homem com a *claquette* onde se lê “O Delfim. Carro do realizador ao fundo” (BNP, E53, cx. 10, s/p). As soluções encontradas pelo autor para resolver cada uma das três questões que apresenta envolvem, necessariamente, datar as ações de maneira explícita: a *claquette* passa a informar o ano de 1973; a música da rádio passa ser o tema musical do filme “O Delfim” de 1973; a loja do regedor passa a apresentar um cartaz onde se lê “Grande cortejo das oferendas de 1972” (BNP, E53, cx. 10, p. 5). A indicação temporal específica, portanto, vem reforçar um ponto que defendemos nos dois capítulos anteriores desta tese: o sistema de datação nesta obra é tão relevante que parece simplista ignorar suas incoerências e tratá-las como lapso, pois, via de regra, surgem para o leitor sempre com um tom provocatório e que invoca o questionamento quanto a uma cronologia possível.

¹²⁵ Há dois manuscritos para o argumento no espólio do autor, um numerado da página 2 à página 21 e outro numerado da página 1 à página 65. No entanto, não é possível afirmar que o manuscrito menor seja uma versão anterior ao maior, presumivelmente mais desenvolvido. As primeiras páginas do manuscrito maior têm um aspecto mais antigo e mais rasuras, de modo que o manuscrito menor poderia ser a reescritura destas páginas. Ainda que um estudo filológico mais rigoroso seja essencial para estabelecer uma genealogia, esta segunda hipótese parece mais plausível pela análise das informações contidas no texto. Isto porque são mais próximas da versão datiloscrita e por já incorporarem apontamentos e acréscimos feitos pelo autor nas margens ou nos versos das páginas do manuscrito mais extenso.

Quanto à componente metaléptica, está claro que a personagem do Realizador será a versão cinematográfica do Escritor. O presente da realização do filme, neste contexto, confunde-se com o presente das memórias dos outros planos de ação. É, inclusive, mais explícito neste sentido do que o próprio romance, pois a encenação da realização do filme “O Delfim” é corroborada por outras figuras além do narrador em devaneio criativo no seu quarto de pensão, como na interação com as personagens que interpretam o papel de atores responsáveis por encarnar as referidas personagens. Exemplifica-se para que se elucide este complicado movimento circular:

a--

Lagoa de madrugada. Pesquisa do cadáver de Maria das Mercês, (pgs. 355 e 357-60). o corpo ao ser retirado da água, emergindo até meio tronco: rosto escorrido, com equimoses, pescoço traçado por dois rasgões.

Engenheiro: Enterrem-me essa cabra!
Silêncio.

b--

Realizador, off: Corta!
[...]

e--

Realizador: Mais eco, pá. Tens que berrar, percebes?
Enté-rreem-méssa-cáabra!

Engenheiro: Então, não foi o que eu disse?

Realizador: Ora... (Pausa breve, e num repelão súbito).
Enterrem-meessa-caáabra...! Assim.

Como se estivesse a gritar para a eternidade.

(BNP, E53, cx. 10, p. 2)

A figura do Engenheiro surge neste argumento sem fazer uma distinção entre o ator que interpreta este papel e a sombra do passado que teria inspirado a própria personagem. Se, no entanto, o livro evita diálogos de carácter metalinguístico com as personagens¹²⁶, o filme explora-os de modo que as personagens da Gafeira também adquiram esse carácter metaléptico que não lhes é atribuído no romance¹²⁷. As personagens do argumento reforçarão, portanto, a dimensão metatextual da reflexão sobre a escrita (ou sobre a encenação). A cena transcrita, em que o Realizador e o Engenheiro discutem sobre

¹²⁶ É um exemplo deste procedimento o já citado capítulo XXVI-b, em que o Senhor Escritor, mesmo quando reflete sobre aspectos metalépticos, evita falar deles ao Engenheiro: “Estou, vai não vai, para perguntar: “Em que ficamos, Engenheiro? Qual das duas é verdadeira? Nenhuma? - Mas, bico calado, por enquanto não sei de nada do caso.” (Pires, 1998: 201).

¹²⁷ Conforme descrito no tópico 1 deste capítulo.

a forma de enunciar uma expressão, pode ser pensada como um equivalente aos processos de reflexão e de decisão sobre a escolha lexical¹²⁸ que o narrador faz enquanto escreve.

Além disso, as figuras da ficção são, no argumento, também uma forma de mostrar a artificialidade da construção narrativa – questão reiteradamente levantada neste trabalho – através de outros meios que não sejam necessariamente verbais. Ainda que não se tenha realizado o filme, é possível imaginar com alguma nitidez as soluções visuais que Cardoso Pires propõe para criar este efeito num género narrativo formado por um processo de combinação mediática¹²⁹, isto é, num género em que não só a linguagem verbal é utilizada como *medium* para veicular a narrativa, mas que surge da combinação entre *media* de variadas naturezas, como a palavra, a imagem e o som. Um exemplo generoso aparece num plano do Royal Bar assinalado como S/D (sem data), no qual o Engenheiro e Domingos, após uma breve conversa, saem do bar. Transcreve-se:

c--

Saiem (Sic) do Royal Bar. Passam por cima de fios (“cuidado, pá” diz o Engenheiro a Domingos) e quase tocam com a cabeça num projector de filmagens. Em cima do balcão do vestiário há uma claquette (“O Delfim” – Bar) misturada com outros objetos de filmagem. De nada disto eles tomam conhecimento, ao dirigirem-se para a rua.

d--

Criados e clientes que se encontram no bar deixam os seus postos de figuração e conversam com o realizador.
(BNP, E53, cx10, p. 19)

Neste excerto, há uma clara exibição dos elementos normalmente ocultos para a criação da ilusão cinematográfica. A presença dos fios e do projetor é mais uma forma de abalar o pacto ficcional e pôr em evidência o próprio processo criativo, no entanto, a mudança de atitude das personagens dos criados e dos clientes do bar é ainda mais significativa para esta matéria. O facto de as personagens secundárias revelarem-se como atores figurantes do filme faz com que todos os eventos apresentados, mesmo aqueles

¹²⁸ P.e.: “o cauteleiro lhe punha em dúvida a qualidade de homem, ou seja, os seus costumes de macho, *passa a expressão*” (1998: 50, itálico nosso); “Tão avinagrado – *é o termo*, já que estamos a beber vinho”. (1998: 84, itálico nosso).

¹²⁹ Combinação mediática conforme a terminologia de Irina Rajewski. Para a autora, géneros caracterizados por processos de combinação mediática seriam aqueles em que a construção semântica depende da relação entre mais de um *medium* (cf. Rajewski, 2012). Um filme, por exemplo, conjugaria a linguagem verbal com uma variada gama semiótica advinda da imagem, dos efeitos sonoros, da música e até de outros recursos que possam eventualmente contemplar, como dispositivos tácteis e até olfativos presentes em experiências imersivas ou de realidade aumentada.

passados num tempo dito anterior ao da filmagem, sejam também postos em causa. Assim, ainda que *S/D* se refira à reconstituição de eventos ocorridos em 1971 ou a episódios contados pelo Engenheiro, como apresentado no tópico 3.2, o autor reforça que estes eventos são uma criação ficcional veiculada através de um meio que se utiliza de fios e projetores na sua engenharia – a diferença é, simplesmente, que eles não costumam aparecer no plano cénico.

Há, no entanto, uma cena ainda mais curiosa quanto à exposição dos procedimentos da produção do filme em planos temporais em que, supostamente, eles não deveriam aparecer porque envolve mais diretamente a personagem do Realizador. Trata-se de um plano de 1972 na Lagoa, em que se realiza um piquenique que evoca o arraial e a tomada da Lagoa pelos gafeirenses. No argumento, o plano de 1972 seria aquele em que o Realizador iria à Gafeira para fazer um documentário sobre a temporada de caça e esta cena aparece assim descrita:

c--

Realizador filmando um pormenor do piquenique. Ao lado dele o jovem local que lhe serviu de assistente e de remador em G – 1b.

(Numa passagem quase momentânea vê-se o operador de O DELFIM e mais pessoal de filmagem a focarem nesta cena.)

(BNP, E53, cx10, p. 51)

Naturalmente, esta exibição – apesar de ter tal intenção – não pode ser lida como uma exposição do esqueleto da obra porque ela é, em si, uma encenação. Se o Engenheiro e Domingos não tomam conhecimento dos objetos de filmagem e não sabem (ou parecem não saber) que as pessoas no restaurante são atores – num movimento que lembra o protagonista de *The Truman Show*¹³⁰ –, o Realizador sabe que está sendo filmado a filmar porque, evidentemente, é quem realiza o filme. Desta forma, o *mise-en-scène* em que o Realizador filma um piquenique na temporada de caça de 1972 transforma-se num *mise-en-abyme*, pois aparece em cena o operador de câmara de O DELFIM e, se aparece em cena, é filmado por outra câmara que não está exposta, mas que é a responsável por plasmar em película este movimento metaléptico que depois fará parte de um filme chamado “O Delfim”.

¹³⁰ Filme de 1998 dirigido por Peter Weir com argumento de Andrew Niccol, em que o protagonista Truman Burbank não sabe que a sua vida é um *reality show* e que as suas interações com as outras pessoas não eram autênticas, posto que todas são atores e atrizes que interpretam um papel.

Este exemplo parece elucidativo para reconstituir as três instâncias da figura do narrador que colocámos como hipótese neste capítulo, nomeadamente, como personagem, como autor e como revisor. Neste argumento de Cardoso Pires, esta noção está patente pelo papel evidente que esta figura da ficção assume como personagem, pela sua autonomação como responsável pela criação daquele filme e, finalmente, como figura externa que evoca a própria obra como objeto do mundo empírico ao fazer coincidir o título do filme fictício com o filme factual.

Portanto, parece legítimo afirmar que a figura do narrador pode adquirir sobrevida em outros *media* mantendo as suas características essenciais, como figura ambígua e metaléptica, desde que se mantenha dentro de um género narrativo ficcional, precisamente por assumir que está em constante exercício de criação, de invenção. Esta figura surge, enfim, como um narrador *desenquadrado*¹³¹, em uma tradução proposta para o termo *Dis-framed Narrator* de Brian Richardson. Por definição, este narrador move-se de um nível textual para outro de maneiras impossíveis fora da ficção (Richardson, 2006: 105); pensamos, contudo, ser possível ainda expandir a ideia de desenquadramento ao pensar no narrador delfiniano. Está, necessariamente, fora do quadro porque é metaléptico e aponta para a dimensão externa ao livro; porque não se enquadra adequadamente numa definição estável de narrador por não possuir coerência quanto à sua presença e focalização; e, finalmente, porque não se organiza num encadeamento linear, mas é uma sombra baça numa sequência de quadros dispostos como montagem, cuja existência organizada no tempo é só uma dentre muitas possibilidades, como referido por Eiseinstein. N' *O Delfim* – filmico e literário –, a montagem é um conflito, e deste conflito nasce um narrador que é também conflituante, conflituoso e positivamente provocador. «Positivamente».

¹³¹ Dis-framed Narrators, who move from one level of a text to another in ways that are impossible outside of fiction (Richardson, 2006: 105).

CONCLUSÃO

«*Possível, tudo é possível*»

Do trabalho de investigação que se desenvolveu ao longo destes capítulos, pensamos que o resultado mais substancial que podemos aferir tenha sido a confirmação da íntima e complicada relação entre *O Delfim* e uma categorização intuitiva de tempo, provocando o seu esfacelamento frente a uma obra que se quer contraintuitiva, que negue ao leitor *uma leitura linear cuja aceitação da 'verdade' ficcional seja pacífica* (cf. Arnaut, 2002: 359). Esta relação exige do próprio leitor uma participação muito mais ativa na obra, de modo a tentar completar as lacunas que não se deixam resolver, e é obtido, sobretudo, pela subversão do tempo linear. Tal construção cronológica verificou-se antagonizada por uma variedade de organizações temporais possíveis para as narrativas ficcionais, de modo que não houvesse apenas a substituição de um esquema temporal por outro, mas a convivência simultânea de temporalidades distintas, notadamente a circular e a contraditória¹³², para além da linear que é paradigmática.

Este percurso, no entanto, não poderia ser feito através duma análise do tempo *em si*, pela própria problematização que esta noção impele, mas através dos processos de figuração e de experiência do tempo por cada uma das figuras ficcionais que compõem o romance. Assim, as figuras ficcionais foram apresentadas como consciências manifestas de diferentes noções de tempo, de modo que a sua própria noção de existência – ainda que existência ficcional – esteja conformada pela categorização do tempo que elas materializam; ou ainda: cada uma das temporalidades analisadas só pode ser percebida porque é revelada através destas consciências de figuras com características humanas, portanto, cientes de que existem num eixo espaço-temporal.

No entanto, n'*O Delfim*, nota-se que esta desconstrução não será feita de modo explícito e, por isso, consideramos que o romance opera sob uma estética da ilusão. Isto quer dizer: *O Delfim* criaria a impressão de um romance em conformidade com aquilo que dele se espera à partida para, sutilmente, criar pontos de instabilidade dentro do texto de modo que o acesso à tal verdade ficcional seja sempre precário. Estas ilusões

¹³² Categorias descritas de acordo com a proposta da narratologia não natural, neste trabalho utilizando a sistematização de Brian Richardson (2002a; 2006; 2013; 2019; 2021) como principal base teórica deste campo dos estudos narrativos.

apresentam-se, principalmente, em três instâncias: na intriga, no gênero narrativo e, finalmente, na progressão do tempo.

Quanto à intriga este dado é facilmente verificável: a existência de múltiplas versões para o mesmo evento sem que uma se sobreponha à outra leva à conclusão de que todas aquelas histórias são possíveis e que não há uma hierarquia de veracidade entre elas. Esta (des)organização das versões sem determinar qual seria a mais correta é um gesto deliberado do narrador, denunciando a limitação do seu próprio saber frente a tantas possibilidades, ou mesmo o seu desejo de manter as variadas versões em pé de igualdade. Este problema leva diretamente à segunda instância, que é a ilusão do gênero narrativo.

Neste aspeto, o leitor, confrontado com um possível crime e acompanhado de um narrador que se quer aproximar dos eventos ocorridos, cria a ilusão de que tem em mãos um romance afiliado ao subgênero policial e que, naturalmente, terá acesso à solução do crime ao fim do livro. Esta expectativa será frustrada pela falta de solução e pela manutenção do mistério; confirma-o Cardoso Pires: “cada qual procura interpretar as mistificações do semelhante numa destruição e reconstituição de dados em ciclo contínuo, sem que jamais consiga chegar a qualquer constatação incontroversa” (Pires, 2003: 123). O narrador não fornece respostas ao leitor, em vez disso, cria várias imagens que depois não se confirmam ou que serão por ele questionadas: “Teria sido assim?” (Pires, 1998: 213).

Por fim, o que se buscou demonstrar é que há uma corrupção de determinado princípio narrativo que está na base das duas questões anteriores – estas amplamente trabalhadas pela bibliografia que se dedicou ao estudo da obra cardoseana. A problemática de base, por sua vez, incidiria sobre a ideia da ilusão da progressão do tempo. Essa linearidade é tomada, por norma, como um pressuposto que não é sequer posto em causa na vasta maioria da produção literária, sobretudo em prosa. Como define Paul Ricœur, a reciprocidade estrutural entre a temporalidade e a narratividade é muitas vezes deixada de lado pelos estudos da teoria literária, uma vez que se parte do princípio de que a narrativa se dá numa estrutura temporal neutra, de um tempo que corresponde à simples representação da sucessão de instantes. (cf. 1980: 169-170). No entanto, se *O Delfim* opera sob uma lógica cíclica, como afirma José Cardoso Pires, e também com elementos de contradição temporal, como buscamos comprovar nesta tese, joga sombras sobre a temporalidade do discurso narrativo, também ambíguo e nunca inteiramente recuperável, tampouco inequivocamente linear.

Deste último tópico destaca-se o facto de que a estratégia principal para criar a referida instabilidade é a indistinção entre os tempos passado, presente e futuro e o seu aplainamento numa espécie de presente amplo. Nos termos de José Ornelas: “O texto caracteriza-se por uma estrutura caótica de diversos planos temporais que se interpenetram, se entrecruzam e, às vezes, se confundem.” (1986: 110-111). A experiência de todos os eventos de todos os tempos acontece, por sua vez, no presente da escrita de um narrador que opta por contar o próprio processo de escrever uma história, o seu drama particular. Este movimento permite, por exemplo, que um evento narrado coexista com um comentário sobre este evento que só poderia ser feito num tempo futuro¹³³; que personagens mortas e vivas partilhem o mesmo eixo do espaço-tempo¹³⁴; que o passado possa ser recriado para fins estéticos sem o pressuposto de que o passado é inalterável¹³⁵; que a data do fim da história possa ser anterior à data de começo¹³⁶.

Verificam-se também outras problemáticas emergentes deste equacionamento do tempo da experiência e da narração sem estabelecer uma distinção cronológica e hierárquica entre eles. Para além da ocultação de uma verdade diegética, igualar os diferentes segmentos de tempo que organizam o pensamento humano (notadamente, o passado e o futuro) significa permitir que a história do que já foi também possa ser lida como a história do que poderia ter sido¹³⁷. Assim, tal equacionamento faz com que o relato seja idêntico à sugestão, e que a memória possa ser sempre uma profecia. O facto vivido não deixa de ser menos hipotético do que uma divagação e, não raro, falar do passado parece mais incerto e especulatório do que o pouco convencional registo de eventos do futuro, como a materialização daquela narrativa num livro com características tipográficas definidas e título já escolhido.

¹³³ “Estou, vai não vai, para perguntar: Em que ficamos, Engenheiro? Qual das duas é verdadeira? Nenhuma? - Mas, bico calado, por enquanto não sei de nada do caso.” (Pires, 1998: 201)

¹³⁴ “Deste lado, na Gafeira, é dia. Vêm-se quatro carros de caçadores no terreiro, além do meu e da furgoneta do Regedor, e, apesar de fria, a tarde está calma. No vale, a brisa do anoitecer vem, como de costume, correndo do mar (o lenço de Maria das Mercês sacode-se ligeiramente...) e traz sinais de névoa.” (Pires, 1998: 80).

¹³⁵ “Pegue-se numa [personagem] ao acaso [...] A epopeia dos lenços vermelhos, passada algures e sem data reconhecida, poderia igualmente ser dele, Gago. [...] Assim sendo, foi aqui na Gafeira, e não num lugar apócrifo sem idade nem assinatura responsável, que o caso teve lugar. (Pires, 1998: 114)

¹³⁶ Capítulo I: “[...] um hóspede, como é o caso, que regressa à aldeia ao cabo de uma ausência de 365 dias. É verdade, trezentos e sessenta e cinco dias, Velho. 31 de outubro de 1966 - 31 de outubro de 1967. Datas de caçador. (Pires, 1998: 25); e capítulo XXXII: “Desta maneira, o Autor em visita despede-se [...] 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: 227)

¹³⁷ Como descrevemos no capítulo III desta tese, ao encerrar o livro com a data de 1966, por exemplo, coloca dúvidas quanto à veracidade dos eventos narrados em 1967: Tomás Manuel perdeu a posse da lagoa efetivamente? Agora o povo é quem mais ordena na Gafeira com o Regedor e os Noventa e Oito? Ou tudo isto é também imaginação?

Como embasamento teórico que pudesse contemplar as referidas questões, buscamos apoio, principalmente, em três vertentes dos estudos narrativos que se consolidaram nos últimos trinta anos, cuja perspectiva de análise é intrinsecamente interdisciplinar; são elas a narratologia cognitiva, a narratologia natural e a narratologia não natural, descritivamente distintas embora intimamente relacionadas. O interesse por um referencial bibliográfico mais atual residiu no distanciamento destas teorias em relação à época de escrita do romance, de modo que as novidades trazidas por ele já pudessem ser analisadas de modo sistêmico, como práticas já consolidadas.

Epistemologicamente, a temporalidade linear, considerada intuitiva (cf. Ryan, 2009) tanto para as correntes de estudos narratológicos mais recentes quanto para o pensamento pré-socrático e para a filosofia ocidental moderna, é sempre descrita como uma linha que se prolonga ao infinito (cf. Kant, 1993). Ir, portanto, contra este princípio da narração e do pensamento é sempre desafiar uma norma bem estabelecida que será percebida pelos leitores como uma criação ficcional que foge ao escopo do que é natural ou, pelo menos, esperado. Por esta razão, a narratologia não natural trata de descrever tais construções temporais que, embora não pareçam concretizáveis no mundo empírico, são realizáveis no ambiente (quase) sem limites da ficção. As já referidas temporalidades circular e contraditória, portanto, emergem como formas de pensar sobre o tempo que contrariam a própria lógica do pensamento e que exigem que o leitor se detenha sobre a obra: pause, retorne, releia, e sofregamente avance. Desta forma, o jogo com o tempo acaba por ser protagonizado na experiência da leitura pelos movimentos de variação vetorial que o próprio texto impõe e, inevitavelmente, impede o leitor de seguir um caminho em linha reta, sem maiores sobressaltos.

Este fenômeno, no entanto, necessita de que as figuras da ficção atuem como parâmetro da existência no tempo para que todas essas dinâmicas se possam estabelecer, como já apontamos. E, se há uma nova configuração no modo de construir as estruturas temporais do romance, também há uma reelaboração na ontologia das figuras que as vivenciam. Assim, também é possível falar de uma deliberada ilusão mimética na construção das figuras ficcionais. Isto quer dizer: o grande potencial mimético das personagens do romance – do núcleo Palma Bravo às personagens sem nome próprio que habitam a Gafeira – projeta a impressão de que a figura do narrador também obedeceria ao mesmo código representacional. No entanto, o seu grau de figuração é severamente prejudicado pelas derivas metalépticas a que se propõe, ora como personagem que circula

pelo largo, ora como autor do livro que faz apontamentos no seu quarto de pensão, ora como revisor do livro escrito que comenta certas opções lexicais que havia feito.

Este acúmulo impossível de funções por parte do narrador está diretamente relacionado àquela presentificação de planos temporais distintos, simulando uma experiência de simultaneidade. A permeabilidade dos tempos permite, portanto, uma permeabilidade da figura que experiencia esses tempos, como se fosse possível ao narrador existir em mais de uma coordenada espaço-temporal ao mesmo tempo. Assim, tal figura não apenas vive uma temporalidade não natural, mas torna-se ela mesmo uma figura não natural, pois atende aos critérios de não naturalidade definidos como uma subversão ontológica que derroga as convenções do mundo empírico através de cenários bizarramente compostos, interseções e interpenetrações de planos de existência (cf. Reis, 2018: 352). Aplica-se a ela, porém, a referida estética da ilusão por não se anunciar como tal¹³⁸, revestida de índices de figuração que apontariam para um narrador mimético, mas que, não obstante, destoava desta definição ao condensar as várias temporalidades possíveis e as suas contradições.

Disto pode-se depreender que os graus de figuração estão diretamente ligados à capacidade de uma figura ficcional em experienciar uma temporalidade não natural. O grau de figuração, no sentido em que usamos, significa a elaboração narrativa de uma pessoa possível – tal como pensamos a ficcionalização como a construção de um mundo possível. Para Marie Laure Ryan, a figuração [characterhood] e a narratividade – bem como a propriedade de um mundo ficcional constituir-se como tal – são atributos das representações mentais que um texto suscita. Assim, uma personagem não natural não será, por exemplo, uma criatura fantástica que não existe no mundo empírico; com efeito, esta figura não natural será uma entidade que não se pode realizar inteiramente como pessoa, a exemplo de personagens com características contraditórias, ontologicamente incompletas ou metalépticas (cf. Ryan, 2021: 36-37). Por esta razão verificamos que, quanto menor o compromisso do narrador em simular uma vivência do mundo empírico, mais extremas serão as opções de organização temporal que virá explorar.

Se, com Ricœur, concordamos que a narrativa tem limitações na sua réplica às aporias do tempo e que o tempo parece sair vencedor da luta que trava contra a tentativa

¹³⁸ Para opor à situação do Sr. Escritor, citamos um exemplo claro de um narrador que atesta seu grau de não naturalidade numa obra que é, nos outros aspetos, realista: Brás Cubas, incontornável personagem de Machado de Assis, ao declarar-se *defunto autor* não coloca dúvidas sobre o seu estatuto de figura insólita. O narrado, no entanto, não é em si problemático, pois atém-se a um registo autobiográfico numa narração ulterior.

de aprisionamento pelas malhas da intriga, também será verdade que o mistério do tempo não equivaleria a uma interdição sobre a linguagem; mas que, antes, provocaria a exigência de pensar e dizer mais. (cf. Ricœur, 1997c: 463-464). Assim, a organização errática do tempo n’*O Delfim*, pode ser lida como a tentativa declarada de José Cardoso Pires de dar *protagonismo ao tempo, física e historicamente alienado*, como o autor declarou em várias entrevistas pela ocasião do lançamento do livro (cf. Pires, 1968d: 1). Isto é, de não tentar subjugar as possibilidades do tempo ao constrangimento de uma narrativa de vetor único, mas explorar na literatura outras hipóteses de entendimento sobre o tempo. Esta construção, por sua vez, é reiteradamente evidenciada através da exposição dos artifícios empregados no processo da narração, pois é através dos comentários, das reescritas e da reflexão sobre o ato de narrar (principais indícios textuais da sua construção metaléptica e do carácter metatextual do romance que elabora) que o narrador fornece uma espécie de *Poética* da sua própria arte.

Neste sentido, o romance incide muito adequadamente naquilo que é descrito como o paradoxo metaficcional conforme a proposta de Linda Hutcheon¹³⁹. Para a autora, a metaficção seria um tipo de produção ficcional que inclui a análise da própria narração e dos mecanismos linguísticos que são utilizados na sua composição; esta atitude levaria o leitor a ser constantemente lembrado de que está a interagir com um mundo ficcional. No entanto, o paradoxo residiria no facto de que, ao refletir sobre o próprio processo ficcional, o texto demandaria um maior engajamento do leitor, responsável pela cocriação da obra em processo. Índices deste procedimento são observados em obras de diferentes épocas, mas a sua sistematização em forma de um certo estilo ficcional seria consolidada na literatura dos anos 60 (cf. Hutcheon, 1980: 1-14). Sendo assim, é possível observar *O Delfim* num quadro mais amplo da produção textual do seu tempo, uma vez que a sua publicação, na tão significativa década de 60, acontece numa época histórica que clama por novas formas de pensar o mundo, ao que podemos referir como a manifestação de um *Zeitgeist* – o espírito do tempo.

No contexto da sua produção, por sua vez, o romance assinala uma rutura com o tempo histórico (linear e progressivo) que se mostrava indispensável para a literatura que

¹³⁹ Falamos especificamente do texto *Narcissitic Narrative: the metafictional paradox*. Destaca-se também que empregamos a aceção do termo metaficção de forma abrangente e anterior ao que será descrito como *metaficção historiográfica*, uma espécie de subcategoria da primeira, termos comumente tomados como equivalentes ao tratar da teoria de Hutcheon devido aos vários estudos que a autora dedicou a este segundo tipo. Não se deve, no entanto, confundi-los e, tampouco, associar *O Delfim* à metaficção historiográfica.

se produzia até então, sobretudo no espectro neorrealista que ainda vigorava. Isto ocorre pelo facto de esta literatura pautar-se numa orientação filosófica materialista em que as noções de causa e efeito ordenadas em um sistema linear são fundamentais para que se verificasse o estado de coisas (presente), os motivos que levavam à constituição de determinado sistema socioeconómico (passado) e, finalmente, o novo estado de coisas que se buscava alcançar (futuro). Do mesmo modo, a almejada mudança do *status quo* também seria resultado (efeito) de um conjunto de medidas tomadas (causa) – revolucionárias, neste caso. Esta conceção permite que se verifique que a linearidade do tempo é uma premissa para toda a filosofia dialética e, acresce-se, para o método científico e para todo o pensamento lógico ocidental (cf. Ermarth, 1992: 20).

Deste ponto de vista é possível afirmar que a obra rompe não só com uma tradição literária pelo viés estético, mas com um modo de pensar a literatura com preocupações políticas; pois, se questões sociais são levantadas pela obra, não há a pretensão de descrever objetivamente quais as soluções para tais problemas. Ou, mais radicalmente, na visão de Eduardo Lourenço: “as famosas soluções positivas (felizmente iludidas muitas vezes na prática...) do romance anterior ao desta vaga desenvolta¹⁴⁰ não eram positivas por não ser soluções.” (2017b: 387). Assim, embora tematicamente ou mesmo ideologicamente alinhadas, as opções formais são outras; “aproveita-se, com efeito, mas permite-se a distorção, a subversão, a subordinação do que outrora era subordinante” (Arnaut, 2002: 80).

O produto dessa reestruturação e ressignificação, na obra de arte, evocaria, por sua vez, o princípio da autonomia, através do qual “a arte transcende a sua determinação social e se emancipa a partir do universo real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, a sua presença esmagadora” (Marcuse, 1986: 20). A autonomia da arte, ao promover a transcendência, teria impacto na realidade que a circunscreve, fazendo com que a obra evidenciasse factos sociais, mas não só¹⁴¹, podendo também ser lida na sua originalidade de estilo e na sua importância para a renovação do cânone português.

¹⁴⁰ Refere-se, como já aludido no capítulo I desta tese, à geração de escritores e escritoras dos anos sessenta, sobretudo. José Cardoso Pires é mencionado por Lourenço como um dos representantes desta vaga.

¹⁴¹ Reforça-se a insatisfação comentada pelo autor na *Memória Descritiva* relativamente à apreciação da crítica literária feita sobre o seu romance: “E cá vamos nós desembocar numa das encruzilhadas negras d’*O Delfim*, a mais visível, afinal, e por isso tão batida pelos críticos: machismo, *pax ruris*... *Cartilha do Marialva*, claro. (Pires, 2003: 136).

Admite-se dizer que o faz, inclusive, não apenas pela novidade que representa frente à literatura que a antecede, mas também pela própria suspensão do tempo histórico no interior da narrativa. Isto ocorreria porque o caráter cíclico e/ou paradoxal do tempo do romance contraria a própria noção de fim. O narrador, ao criar-se como figura que não precisa obedecer à lógica empírica, coloca-se numa posição em que pode fugir do dever e do *ser-para-a-morte*¹⁴², condição eminente de todos os entes. Ao voltar, no último capítulo, a um tempo ainda por viver, adia o fim e cumpre a tarefa que é própria da Arte: escapa à morte, ou pelo menos tenta pô-la em xeque para garantir alguma sobrevida, como na belíssima imagem de Ingmar Bergman em *O Sétimo Selo* (1957). Se a narrativa é o *guardião do tempo*¹⁴³ que caminha para um fim, *O Delfim* evita viver este tempo e vagueia às voltas: “E «tudo se passa em escorço e por hipótese: Evita-se a narrativa» - disse Mallarmé, *o Mártir*.” (Pires, 2003: 123).

No decurso da investigação, outrossim, descobrimos mais evidências quanto à intencionalidade na criação de ruídos na temporalidade do texto e da construção metaléptica do narrador. Esta interpretação possível já se depreendera da leitura do romance e, posteriormente, foi escrutinada por José Cardoso Pires na *Memória Descritiva* que apresenta inicialmente em 1971, consolida em 1972 e publica em 1977. No entanto, ganha uma nova dimensão quando é verificada a tentativa de transposição destes elementos para outro *medium*, nomeadamente o cinema, através do guião d’*O Delfim* conforme elaborado pelo próprio Cardoso Pires no início dos anos 70. O texto reitera a nossa hipótese da planificação das camadas de tempo, da incursão de paradoxos e da propositada criação de dissonâncias temporais, estas vividas por uma nova figura metaléptica: o Senhor Escritor do romance *O Delfim* transmuta-se em Senhor Realizador do filme *O Delfim*; deste modo, preserva-se a intrincada relação entre o produto da narração e o género narrativo em que será apresentado que são essenciais para a circularidade entre criador e criatura inerente à obra.

Destaca-se também o facto de que este texto inédito foi recuperado do espólio do autor e é, nesta tese, reproduzido pela primeira vez integralmente. Assim, para além de

¹⁴² Heidegger, §51 (1962; 1967; 2005).

¹⁴³ Metáfora de Ricœur: “De forma esquemática, a nossa hipótese de trabalho equivale, assim, a *considerar a narrativa como o guardião do tempo*, na medida em que só haveria tempo pensado quando narrado. [...] Aprendemos pela primeira vez essa correspondência entre narrativa e tempo no face-a-face entre a teoria agostiniana do tempo e a teoria aristotélica da intriga [...]. Pudemos avaliar os enriquecimentos que a noção cardeal de armarção da intriga recebeu em ambos os casos [da historiografia e da narrativa de ficção], quando a explicação histórica ou a racionalidade narratológica se sobrepuseram às configurações narrativas de base. (1997c: 417-418, *itálicos do autor*).

reforçar nossos argumentos sobre o estudo do tempo e das figuras da ficção, crê-se que esta viabilização do datiloscrito seja uma contribuição significativa para o estudo da obra cardoseana que este trabalho poderá trazer, permitindo futuras análises sobre *O Delfim* numa dimensão comparatista e de diálogos intertextuais e *intermedia*, entre outras possibilidades, mesmo para os estudiosos que não tenham meios de aceder aos originais do autor.

Esta incursão pela literatura cardoseana é a revisitação – através de novos aportes teóricos dentro dos estudos narrativos e de outras disciplinas – de uma obra que se sabe decisiva para a literatura portuguesa. Como um narrador que revisita, *ao cabo de uma ausência de 365 dias*, uma aldeia onde outrora esteve. Que resgata apontamentos de há um ano, citações de há muitos mais, notas de rodapé sem data. Revisita, lê, aponta, comenta, afirma, escreve, duvida, relê, reescreve, revisa e conclui, *noves fora*, que continua com a mesma quantidade de certezas que tinha no princípio: «*Nada, senhora doutora. Qualquer coisa noves fora é nada.*»¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Pires, 1997: 34.

BIBLIOGRAFIA

- Abott, H. P. (2011). Narrativity. Em *The living handbook of narratology* (Peter Hühn et al). Hamburg University. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/27.html>
- Adorno, T. (2003). *Notas de Literatura I*. Duas Cidades.
- Adorno, T. (2016). *Teoria Estética* (A. Mourão, Trad.). Edições 70.
- Agostinho, S. (1964). *As Confissões*. Edameris.
- Alber, J. (2011). The Diachronic Development of Unnaturalness: A New View on Genre. Em *Unnatural Narratives—Unnatural Narratology* (Jan Alber and Rüdiger Heinze). De Gruyter.
- Alber, J. (2013). Unnatural Spaces and Narrative Worlds. Em *A Poetics of Unnatural Narrative* (Jan Alber, Henrik Skov Nielsen e Brian Richardson, pp. 45–66). Ohio State University Press.
- Alber, J., Iversen, S., Nielsen, H. S., & Richardson, B. (2010). Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models. *Narrative*, 18(2), Artigo 2.
- Alber, J., Iversen, S., Nielsen, H. S., & Richardson, B. (2012). What Is Unnatural about Unnatural Narratology?: A Response to Monika Fludernik. *Narrative*, 20(3), Artigo 3. <https://doi.org/10.1353/nar.2012.0020>
- Alber, J., Nielsen, H. S., & Richardson, B. (Eds.). (2013). *A Poetics of Unnatural Narrative*. The Ohio State University Press.
- Arendt, H., & Enzensberger, H. M. (1965, abril). Politik und Verbrechen: Ein Briefwechsel. *Merkur*, 205, 380–385.
- Aristóteles. (1985). *Organon*. Guimarães editores.
- Aristóteles. (2007). Metafísica: Livro IV (Gamma) e Livro VI (Epsilon). *Clássicos da Filosofia: cadernos de tradução*, 14, Artigo 14.

- Aristóteles. (2008). *Poética*. Editora da Fundação Calouste Gulbenkian.
- Arnaut, A. P. (2002). *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Almedina.
- Assis, M. de. (1994). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nova Aguilar.
- Bakhtin, M. (2003). *Estética da criação verbal*. Martins Fontes.
- Bal, M. (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press.
- Barthes, R. (1989). The Reality Effect. Em *The Rustle of Language* (pp. 141–148). University of California Press.
- Barthes, R. (2011). Introdução à análise estrutural da narrativa. Em *Análise Estrutural da Narrativa*. Vozes.
- Barthes, R., & Duisit, L. (1975). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *New Literary History*, 6(2), Artigo 2. <https://doi.org/10.2307/468419>
- Bellardi, M. (2018). The cinematic mode in fiction. *Frontiers of Narrative Studies*, 4(1), Artigo 1. <https://doi.org/10.1515/fns-2018-0031>
- Bettini, C. (2012). *Apócrife contee: Cardoso Pires, Faulkner, Vittorini e il neorealismo portoghese*. Effigi.
- Bloom, H. (2001). *O cânone ocidental: Os livros e a escola do tempo*. Objetiva.
- Borges, J. L. (2007). *Ficções*. Companhia das Letras.
- Borges, J. L. (2019). O tempo circular (A. Alves, Trad.). *Revista Lampejo*, 8(2), 279–285.
- Borges, J. L. (2022). *História da eternidade*. Quetzal.
- Branquinho, J., Murcho, D., & Gomes, N. (2006). Leis do Pensamento. Em *Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos*. Martins Fontes.

- Cabral, E. (1999). *José Cardoso Pires: Representações do mundo social na ficção (1968-82)*. Cosmos.
- Calvino, I. (2004). *Por que ler os clássicos*. Companhia das Letras.
- Campos, A. de, Pignatari, D., & Campos, H. de. (2006). *Teoria da poesia concreta: Textos críticos e manifestos*. Ateliê.
- Cerdeira, T. (2000). O Delfim, ou «o ano passado na Gafeira». Em *O avesso do bordado* (pp. 149–156). Caminho.
- Cerdeira, T. (2008). O Delfim: Bispo em xeque, golfinho devorado, herdeiro sem poder. Em *O Delfim*. Bertrand Brasil.
- Cerdeira, T. (2020). José Cardoso Pires: Escritor em exílio cívico. Em *Formas de ler* (pp. 101–123). Editora Moinhos.
- Charadeau, P. (2008). *Linguagem e discurso: Modos de organização*. Contexto.
- Cirurgião, A. (2009). O sentido alegórico de O Delfim, de José Cardoso Pires. Em *De Eça a Jorge de Sena*. INCM.
- Coelho, E. P. (1998). O círculo dos círculos. Em *O Delfim*. Dom Quixote.
- Coelho, N. N. (1973). Linguagem e ambiguidade na ficção portuguesa contemporânea. *Revista Colóquio/Letras*, 12, Artigo 12.
- Coelho, N. N. (2007). *Escritores portugueses do século XX*. INCM.
- Coetzee, J. M. (2006). *À Espera dos Bárbaros*. Companhia das Letras.
- Cohn, D. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press.
- Cohn, D. (1999). *The Distinction of Fiction*. Johns Hopkins University Press.
- Conan Doyle, A. (1902). *The Hound of the Baskervilles: Another adventure of Sherlock Holmes*. George Newnes.
- Cortázar, J. (1963). *Rayuela*. Sudamericana.

- Coutinho, M. A., Jorge, N., & Tanto, C. (2012). Para um modelo didático do conto policial. *Calidoscópico*, 10(1), Artigo 1. <https://doi.org/10.4013/cld.2012.101.03>
- Cruz, L. (1972). *José Cardoso Pires: Análise crítica e seleção de textos*. Arcádia.
- Cunhal, Á. (1954, outubro). Cinco teses sobre forma e conteúdo. *Vértice*.
- Curd, P. (2000). Presocratic Philosophy. Em *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Edward N. Zalta). <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/presocratics/>
- Dantas, G. (2016). A História Oculta: Considerações sobre a narrativa policial. *Revista Língua & Literatura*, 18(32), Artigo 32.
- de Toro, A. (2011). Time Structure in Contemporary Novel. Em *Time—From Concept to Narrative Construct: A Reader* (Jan Christoph Meister, Wilhelm Schernus, Vol. 29, pp. 109–142). De Gruyter.
- Dicionário Filosófico: Vol. E.* (1972). Editorial Estampa.
- Dionísio, M. (1968, julho 3). Um romance invulgar. *A Capital*.
http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Recensoes/ODelfim/ACapital_03Jul1968_SupLiteraturaeArte_0003.pdf
- Doležel, L. (1976). Extensional and Intensional Narrative Worlds. *Poetics*, 8, 193–212.
- Doležel, L. (1988). Mimesis and Possible Worlds. *Poetics Today*, 9, Artigo 9.
- Dossier Digital José Cardoso Pires.* (sem data). <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/JoseCardosoPires.htm>
- Eagleton, T. (2002). *Marxism and literary criticism*. Routledge.
- Eco, U. (1984). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana University Press.
- Eisenstein, S. (2000). O princípio cinematográfico e o ideograma. Em Haroldo de Campos (Ed.), *Ideograma: Lógica, poesia, linguagem* (pp. 149–166). Edusp.

- Elam, D. (1993). Postmodern romance. Em *Postmodernism across the ages*. Syracuse University Press.
- Ermarth, E. D. (1992). *Sequel to History: Postmodernism and the crisis of representational time*. Princeton University Press.
- Ermarth, E. D. (1998). *Realism and Consensus in the English Novel: Time, Space and Narrative*. Edinburgh University Press.
- Esteves, J. M. da C. (2022). O Delfim de José Cardoso Pires e sua transposição cinematográfica por Fernando Lopes: Dois modos de decifrar a história. Em *Presença e memória: Homenagem a Paula Mourão* (pp. 289–299). Edições Colibri.
- Fludernik, M. (1996). *Towards a Natural Narratology*. Routledge.
- Fludernik, M. (2012). How Natural Is “Unnatural Narratology”; or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology? *Narrative*, 20(3), Artigo 3.
<https://doi.org/10.1353/nar.2012.0019>
- Gaudreault, A. (1987). Narration and monstration in the cinema. *Journal of Film and Video*, 39(2), Artigo 2.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Édition du Seuil.
- Genette, G. (1983). *Narrative Discourse: An essay in method*. Cornell University Press.
- Genette, G. (s/d). *Discurso da Narrativa*. Vega.
- Guelfi, M. L. (1999). O Delfim: Uma leitura pós-moderna da história. *Veredas*, 2, 253–269.
- Guerra, Á. (1986). *Os mastins*. O Jornal.
- Gumbrecht, H. U. (2014). *Our broad present*. Columbia University Press.
- Hall, E. (1983). *The dance of life: The other dimension of time*. Anchor Press/Doubleday.

- Heidegger, M. (1962). *Being and Time*. Blackwell.
- Heidegger, M. (1967). *Sein und Zeit*. Max Niemeyer Verlag.
- Heidegger, M. (1972). *On Time and Being* (J. Stambaugh, Trad.). Harper Torchbooks.
- Heidegger, M. (2003). *O conceito de tempo*. Fim de Século.
- Heidegger, M. (2005). *Ser e Tempo*. Vozes.
- Heinze, R. (2013). The Whirliging of Time: Towards a Poetics of Unnatural Temporality. Em *A Poetics of Unnatural Narrative* (Jan Alber, Henrik Skov Nielsen, Brian Richardson, pp. 31–44). The Ohio State University Press.
- Heise, U. (1997). *Chronoschisms: Time, narrative, and postmodernism*. Cambridge University Press.
- Herman, D. (Ed.). (2011). *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. University of Nebraska Press.
- Herman, D. (2013). Cognitive Narratology. Em *The living handbook of narratology* (Peter Hühn et al.). Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/cognitive-narratology-revised-version-uploaded-22-september-2013>
- Husserl, E. (1970). *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*. Northwestern University Press.
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative: The metafictional paradox*. Wilfrid Laurier University Press.
- Hutcheon, L. (1985). *Uma teoria da paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Edições 70.
- Hutcheon, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. Routledge.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.

- Jangfeldt, B. (1976). *Mayakovskij and Futurism: 1917—1921*. Almqvist and Wiksell.
- Janich, P. (2011). Constituting Time through Action and Discourse. Em *Time—From Concept to Narrative Construct: A Reader* (Jan Christoph Meister, Wilhelm Schernus, Vol. 29, pp. 29–48). De Gruyter.
- Jannidis, F. (2004). *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie*. De Gruyter.
- Jannidis, F. (2012). Character. Em P. Hühn & et al. (Eds.), *The living handbook of narratology*. Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character>
- Jauss, H. R. (1994). *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Ática.
- Kant, I. (1993). *Crítica da Razão Pura*. Ediouro.
- Kellner, D. (1984). *Herbert Marcuse and the crisis of Marxism*. University of California Press.
- Kellner, D. (2007). Introduction: Marcuse, Art and Liberation. Em D. Kellner (Ed.), *Art and Liberation: Collected texts of Herbert Marcuse: Vol. IV*. Routledge.
- Kuhn, M., & Schmidt, J. (2014). Narration in Film. Em *The living handbook of narratology*. Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-film-revised-version-uploaded-22-april-2014>
- Lämmert, E. (2011). The Time References of Narration. Em *Time—From Concept to Narrative Construct: A Reader* (Jan Christoph Meister, Wilhelm Schernus, Vol. 29, pp. 101–108). De Gruyter.
- Lenine, V. I. (1977). O que fazer? Problemas candentes do nosso movimento. Em *Obras escolhidas de V. I. Lénine*. Editorial Avante.
- Lepecki, M. L. (1977). *Ideologia e Imaginário: Ensaio sobre José Cardoso Pires*. Moraes Editores.

- Lepecki, M. L. (1997). Questões de antropologia do tempo: Sobre O Delfim de José Cardoso Pires. Em *Sentido que a vida faz: Estudos para Óscar Lopes*. Campo das Letras.
- Lepecki, M. L. (Ed.). (2003). *José Cardoso Pires: Uma vírgula na paisagem*. Bulzoni Editore.
- Lévinas, E. (1997). *Descobrimo a existência com Husserl e Heidegger*. Instituto Piaget.
- Lewis, D. (1973). *Counterfactuals*. Cambridge University Press.
- Lewis, D. (1978). Truth in Fiction. *American Philosophical Quarterly*, 15, 37–46.
- Lopes, F. (Diretor). (2002). *O Delfim*.
- Lopes, Ó. (1986). Time and Voice in the work of José Cardoso Pires. Em *Portuguese Studies* (Modern Humanities Research Association, Vol. 1, pp. 141–158). W. S. Maney and Son LTD.
- Lopes, Ó. (2002). Regionalistas e panfletários. Em Ó. Lopes & M. de F. Marinho (Eds.), *História da Literatura Portuguesa: As correntes contemporâneas* (Vol. 7). Alfa.
- Lopes, Ó. (1968, junho 25). A crítica do livro: José Cardoso Pires—O Delfim. *O Comércio*, 13.
- Lopes, Ó., & Saraiva, A. J. (1979). *História da Literatura Portuguesa* (11.^a ed.). Porto Editora.
- Lopes, S. R. (2002). Anos 50—Ficção. Em Ó. Lopes & M. de F. Marinho (Eds.), *História da Literatura Portuguesa: As correntes contemporâneas* (Vol. 7). Alfa.
- Lourenço, E. (2017a). A ficção dos anos 40. Em *O canto do signo* (pp. 424–436). Gradiva.
- Lourenço, E. (2017b). Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos. Em *O canto do signo* (pp. 379–399). Gradiva.

- Lucotti, E. (2020). Review of José Cardoso Pires e o leitor desassossegado, by Neves, M. *Rassegna iberistica*, 43(113), Artigo 113.
- Lukács, G. (2011). *Arte e sociedade* (C. N. Coutinho & J. P. Netto, Trans.). Editora UFRJ.
- Lyotard, J.-F. (2003). *A condição pós-moderna* (J. Navarro & J. B. de Miranda, Trans.). Gradiva.
- Machen, A. (2022). *The Inmost Light*. Saga Egmont.
- Magalhães, I. A. de. (2002). Anos 60—Ficção. Em Ó. Lopes & M. de F. Marinho (Eds.), *História da Literatura Portuguesa: As correntes contemporâneas* (Vol. 7). Alfa.
- Mäkelä, M. (2013). Realism and the Unnatural. Em *A Poetics of Unnatural Narrative*. (Jan Alber, Henrik Skov Nielsen e Brian Richardson, pp. 142–166). Ohio State University Press.
- Marcuse, H. (1969). Mudando o mundo: Réplica a Karl Miller. Em *Marcuse polémico*. Editorial Presença.
- Marcuse, H. (1974). *Eros and civilization: A philosophical inquiry into Freud with a new preface by the author*.
- Marcuse, H. (1986). *A Dimensão Estética* (M. E. Costa, Trad.). Edições 70.
- Marcuse, H. (2007). *One-dimensional man: Studies in the ideology of advanced industrial society* (D. Kellner, Ed.). Routledge.
- Márquez, G. G. (1967). *Cien años de soledad*. Sudamericana.
- Margato, I. (2006). Os procedimentos de escrita de José Cardoso Pires. *Via Atlântica*, 9, 195–211.
- Margolin, U. (2012). Simultaneity in Narrative. Em *The living handbook of narratology* (Peter Hühn et al.). Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>

- Martelo, R. M. (1998). *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Campo das Letras.
- Marx, K., & Engels, F. (2002). *A ideologia alemã* (L. C. de C. e Costa, Trad.). Martins Fontes.
- Meister, J. C. (2011). The Temporality Effect: Towards a process model of narrative time construction. Em *Time—From Concept to Narrative Construct: A Reader* (Jan Christoph Meister, Wilhelm Schernus, Vol. 29, pp. 171–216). De Gruyter.
- Melo, J. de. (1981). As funções do narrador em O Delfim de José Cardoso Pires. *Colóquio Letras*, 59, Artigo 59.
- Mendes, G. (2019). Tomás Manuel da Palma Bravo. Em *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*. www.dp.uc.pt
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of Perception*. Routledge.
- Morris, R. (1984). *Time's Arrows. Scientific Attitudes Toward Time*. Simon & Schuster.
- Moser, G. (1960). Portuguese Literature in Recent Years. *The Modern Language Journal*, 44, 245–254.
- Neves, M. (2018). *José Cardoso Pires e o leitor desassossegado*. Guerra e Paz.
- Nielsen, H. S. (2010). Natural Authors, Unnatural Narration. Em *Postclassical narratology: Approaches and analyses* (Jan Alber e Monika Fludernik, pp. 275–301). The Ohio State University Press.
- Nielsen, H. S. (2013). Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies. Em *A poetics of unnatural narrative*. The Ohio State University Press.
- Nünning, A. (1997). «But why will you say that I am mad?» On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 22(1), Artigo 1.

- Nünning, A. (1999). Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses. Em *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Narr.
- Oliveira Martins, J. C. de. (2021). Tempo cíclico na poesia de Movimento, de João Luís Barreto Guimarães. *Limite: Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía*, 15, 29–52.
- Ornelas, J. (1986). Ordem, frequência e duração: Análise do código temporal d’ O Delfim de José Cardoso Pires. *Letras de Hoje*, 18(1), Artigo 1.
- Ortega y Gasset, J. (1923). *El tema de nuestro tiempo*. Calpe.
- Pavel, T. (1975). Possible Worlds in Literary Semantics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34, 165–176.
- Pavel, T. (1986). *Fictional Worlds*. Harvard University Press.
- Pessoa, F. (2010). *Livro do Desasocego*. Ed. *Crítica*. (J. Pizarro, Ed.). INCM.
- Petrov, P. (2000). *O realismo na ficção José Cardoso Pires e Ruben Fonseca*. Difel.
- Petrov, P. (2003). Da transtextualidade em O Delfim de José Cardoso Pires. Em M. L. Lepecki (Ed.), *José Cardoso Pires: Uma vírgula na paisagem* (pp. 159–174). Bulzoni Editore.
- Phelan, J. (2013). Implausibilities, Crossovers, and Impossibilities: A rethorical approach to breaks in the code of mimetic character narration. Em *A Poetics of Unnatural Narrative*. The Ohio State University Press.
- Pier, J. (2019). Metalepsis (revised version; uploaded 13 July 2016). Em *The living handbook of narratology* (Hühn, Peter et al.). Hamburg University. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/51.html>
- Pires, J. C. (sem data). *O Delfim—Adaptação cinematográfica* (E53). Biblioteca Nacional de Portugal [BNP].

- Pires, J. C. (1949). *Os Caminheiros e outros contos*. Centro Bibliográfico.
- Pires, J. C. (1952). *Histórias de Amor*. Gleba.
- Pires, J. C. (1958). *O anjo ancorado*. Ulisseia.
- Pires, J. C. (1959). Conversando com o homem a propósito dos outros. *Gazeta Musical e de todas as Artes*, 252–253.
- Pires, J. C. (1960a). *O Hóspede de Job*. Arcádia.
- Pires, J. C. (1960b). *O Render dos Heróis*. Europa-América.
- Pires, J. C. (1963). *Jogos de azar*. Arcádia.
- Pires, J. C. (1966). *Cartilha do marialva* (2.^a ed.). Ulisseia.
- Pires, J. C. (1968a). *O Delfim* (1.^a ed.). Livraria Moraes.
- Pires, J. C. (1968b). *O Delfim* (E53). Biblioteca Nacional de Portugal [BNP].
- Pires, J. C. (1968c, janeiro 26). *José Cardoso Pires: À espera do Delfim* (A. Praça)
[Revista Flama]. https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Recensoes/ODelfim/Flama_N1038_26Jan1968_0044-0045.pdf
- Pires, J. C. (1968d, maio 14). *José Cardoso Pires disse-nos* (M. T. Horta) [A Capital / Literatura e Arte]. https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Recensoes/ODelfim/ACapital_15Mai1968_SupLiteraturaEArte_0001_0006-0007_0010.pdf
- Pires, J. C. (1972). *Dinossauro Excelentíssimo*. Arcádia.
- Pires, J. C. (1979). *O Burro em Pé*. Moraes Editores.
- Pires, J. C. (1982). *Balada da Praia dos Cães*. O Jornal.
- Pires, J. C. (1987). *Alexandra Alpha*. Dom Quixote.
- Pires, J. C. (1988). *A República dos Corvos*. Dom Quixote.

- Pires, J. C. (1989). *Personagem* (S. Pereira) [Entrevista].
<https://www.rtp.pt/programa/tv/p33887/e3>
- Pires, J. C. (1997). *De Profundis, Valsa Lenta*. Dom Quixote.
- Pires, J. C. (1998). *O Delfim*. Publicações Dom Quixote.
- Pires, J. C. (2003). *E agora, José?* Círculo de Leitores.
- Plekhanov, G. (1977). *A arte e a vida social*. Moraes Editores.
- Poe, E. A. (2008). *The murders in the Rue Morgue*. Oxford University Press.
- Prado Coelho, E. (1988). Cardoso Pires: O círculo dos círculos. Em *A noite do mundo*. INCM.
- Prigogine, I. (1988). La Redécouverte du temps. *L'Homme*, 28(108), Artigo 108.
- Prigogine, I. (1992). El redescubrimiento del tiempo. *Archipiélago – cuadernos de crítica de la cultura*, 10–11, Artigo 10–11.
- Prigogine, I. (1997). *The end of certainty: Time, chaos, and the new laws of nature*. Free Press.
- Prigogine, I. (2002). *As Leis do Caos*. UNESP.
- Publicidade de O Delfim. (1968, julho). *Seara Nova*, 247.
- Rajewski, I. (2012). Intermedialidade, Intertextualidade e remediação. Em T. Diniz (Ed.), *Intermedialidades e estudos interartes – Desafios da Arte Contemporânea*. Editora UFMG.
- Redol, A. (2009). *Gaibéus*. Dom Quixote.
- Reis, C. (1983). *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*. Almedina.
- Reis, C. (1993). *História crítica da Literatura Portuguesa: Vol. IX*. Verbo.
- Reis, C. (2004). A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *Scripta*, 8(15), 15–45.

- Reis, C. (2007). José Saramago e o romance como ensaio. Em *Da Possibilidade do Impossível: Leituras de Saramago* (pp. 267–274). Portuguese Studies Center.
- Reis, C. (2008). *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Almedina.
- Reis, C. (2011). Não há coincidências: O ano de 1968 na ficção portuguesa contemporânea. Em H. Buescu & T. Cerdeira (Eds.), *Literatura Portuguesa e a Construção do Passado e do Futuro*. (pp. 231–241). Caleidoscópio.
- Reis, C. (2012). José Cardoso Pires: Em busca da verdade perdida. Em P. Petrov & M. Oliveira (Eds.), *As Vozes da Balada* (pp. 136–140). LusoSofia.
- Reis, C. (2015). *Pessoas de livro: Estudos sobre a personagem*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Reis, C. (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Almedina.
- Reis, C. (2019). Intermedialidade: Hipóteses de trabalho e casos de estudo. *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade, 1*(Especial), Artigo Especial.
- Reis, C. (Diretor). (1987). *Imagens da ficção portuguesa contemporânea: José Cardoso Pires*. Projecto Universidade Aberta.
<https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/5352>
- Reis, J. (2007). *Sobre o tempo: Aristóteles, Plotino, St^o. Agostinho, Kant, Bergson, Husserl, Heidegger—Conclusões*. Edições Afrontamento.
- Richardson, B. (2002a). Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction. Em *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames* (pp. 47–63). Ohio State University Press.
- Richardson, B. (Ed.). (2002b). *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Ohio State University Press.

- Richardson, B. (2006). *Unnatural Voices: Extreme narration in Modern and Contemporary fiction*. The Ohio State University Press.
- Richardson, B. (2013). Unnatural Stories and Sequences. Em *A Poetics of Unnatural Narrative* (Jan Alber, Henrik Skov Nielsen e Brian Richardson, pp. 16–30). Ohio State University Press.
- Richardson, B. (2019). *A poetics of plot for the twenty-first century: Theorizing unruly narratives*. The Ohio State University Press.
- Richardson, B. (2021). Unnatural Characters. Em C. Reis & S. Grünhagen (Eds.), *Characters and Figures* (pp. 41–57). Almedina.
- Ricœur, P. (1980). Narrative Time. *Critical Inquiry*, 7(1), Artigo 1.
- Ricœur, P. (1997a). *Tempo e Narrativa I: Vol. I*. Papyrus.
- Ricœur, P. (1997b). *Tempo e Narrativa II: Vol. II*. Papyrus.
- Ricœur, P. (1997c). *Tempo e Narrativa III: Vol. III*. Papyrus.
- Rodrigues, U. T. (1978). *Realismo, arte de Vanguarda e nova cultura*. Nova Crítica.
- Römer, I. (2010). *Das Zeitdenken bei Husserl, Heidegger und Ricœur*. Springer.
- Ronen, R. (1994). *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge University Press.
- Ryan, M.-L. (1991). *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*. Indiana University Press.
- Ryan, M.-L. (1992). The Modes of Narrativity and their visual metaphors. *Style*, 26(3), Artigo 3.
- Ryan, M.-L. (1997). Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality. *Narrative*, 5(2), Artigo 2.
- Ryan, M.-L. (2006). From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological pluralism in Physics, Narratology, and Narrative. *Poetics Today*, 27(4), Artigo 4.

- Ryan, M.-L. (2007). Towards a definition of narrative. Em *The Cambridge companion to narrative* (David Herman, pp. 22–35). Cambridge University Press.
- Ryan, M.-L. (2009). Temporal Paradoxes in Narrative. *Style*, 43(2), Artigo 2.
- Ryan, M.-L. (2019). Possible Worlds. Em *The living handbook of narratology* (Peter Hühn et al.). Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>
- Ryan, M.-L. (2021a). *Narrativa e estudos mediáticos*. De facto editores.
- Ryan, M.-L. (2021b). What are characters made of? Em C. Reis & S. Grünhagen (Eds.), *Characters and Figures* (pp. 19–39). Almedina.
- Saramago, J. (2016). *Cadernos de Lanzarote—Diário II*. Porto Editora.
- Saramago, J. (1967, agosto). Pelos caminhos transversos da alegoria. *Seara Nova*, 261.
- Saramago, J. (1968a, agosto). Os malefícios da cultura. *Seara Nova*, 281–282.
- Saramago, J. (1968b, outubro). Quem gosta deste mundo? *Seara Nova*, 338.
- Scheffel, M., Weixler, A., & Werner, L. (2019). Time. Em *The living handbook of narratology* (Hühn, Peter et al.). Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/time>
- Serpa, A. I. (2017). *A narrativa de José Cardoso Pires: Personagem, tempo e memória*. Chiado Editora.
- Silva, E. (2008). *Literatura e cinema: A escrita cinematográfica de O Delfim, de José Cardoso Pires* [Universidade da Madeira]. <http://hdl.handle.net/10400.13/300>
- Simões, J. G. (1949, dezembro 30). O livro do mês: Caminheiro e outros contos, por José Cardoso Pires. *Átomo*.
- Sklar, L. (2005). Time in experience and in theoretical description of the world. Em *Time's Arrow Today: Recent Physical and Philosophical Work on the Direction of Time* (pp. 217–229). Cambridge University Press.

- Stjernfelt, F., & Zeuthen, N. (2010). Simultaneous narration: A closer look. Comments on a recent narrative phenomenon. *Acta Linguistica Hafniensia: International Journal of Linguistics*, 42(1), Artigo 1.
<https://doi.org/10.1080/03740463.2010.482317>
- Thomasson, A. (1999). *Fiction and Metaphysics*. Cambridge University Press.
- Todorov, T. (2006). *As Estruturas Narrativas*. Perspectiva.
- Toribio Vazquez, J. L. (2018). *Narrative Circularity in Modern European Literature* [Doctor of Philosophy (PhD) thesis, University of Kent]. kar.kent.ac.uk/73336/
- Torres, A. P. (1967). Sociologia e significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires. Em *Romance: O mundo em equação*. Portugalia.
- Torres, A. P. (2002). Neo-Realismo (1935—1950). Em LOPES, Óscar & M. de F. MARINHO (Eds.), *História da Literatura Portuguesa: As correntes contemporâneas* (Vol. 7). Alfa.
- Trótski, L. (2007). *Literatura e revolução* (L. A. M. BANDEIRA, Trad.). Zahar.
- Vittorini, E. (2016). *Diario in Pubblico*. Bompiani.
- White, H. (1995). *Meta-História: A imaginação histórica do século XIX*. Edusp.
- Wittenberg, D. (2018). Time. Em *The Cambridge companion to Narrative Theory* (Matthew Garrett, pp. 120–131). Cambridge University Press.
- Wolf, W. (2003). Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts. *Word and Image*, 19(3), Artigo 3.
- Worthington, H. (2010). From The Newgate Calendar to Sherlock Holmes. Em *A Companion to Crime Fiction* (Charles J. Rzepka; Lee Horsley, pp. 13–27). Wiley-Blackwell.

Yasmineh, S. (2022). Simultaneity and Time Reversal in Quantum Mechanics in Relation to Proper Time. *Quantum Reports*, 4(3), 324–337.

<https://doi.org/10.3390/quantum4030023>

Zillig, R. (2009). A ciência do estudo do ser e o estudo da substância (Metafísica G e Z).

Journal of Ancient Philosophy, 3(1), Artigo 1. <https://doi.org/10.11606/issn.1981-9471.v3i1p1-19>

APÊNDICE

Guião cinematográfico de *O Delfim* por José Cardoso Pires (BNP, E53, cx. 10)

O DELFIM

adaptação cinematográfica
de
José Cardoso Pires

que constitui o texto de base do
argumento do filme, ~~elaborado por~~
~~o autor José Cardoso Pires.~~

*Concorda com esta versão do
argumento de José Cardoso Pires (59 pág.)*

José de Sá Calisto



A narrativa cinematográfica de O DELFIM desenvolve-se em tres planos:

1973 - acção da filmagem da história, em que o Realizador contracena com os actores e pessoal da equipa;

1972 - acontecimentos ocorridos, um ano antes, quando o Realizador visitou a Gafeira pela segunda vez, então na sua qualidade de turista que pretende, a título pessoal, fazer um breve documentário da abertura da caça; e

S/D - acontecimentos ocorridos sem data, evocados durante essa visita pelo Realizador em contacto com a paisagem e com os habitantes; essas reconstituições referem-se à sua anterior estadia na Gafeira (1971) e a episódios "históricos" que então lhe foram contados ou sugeridos pelo Engenheiro e outros.

As indicações de página que se incluem no texto referem-se à edição portuguesa de O DELFIM, Moraes Ed, Lisboa.



a --

Lagoa de madrugada. Pesquisa do cadaver de Maria das Mercês, (pags. 355 e 357-60). o corpo ao ser retirado da água, emergindo até meio tronco: rosto escorrido, com equimoses, pescoço traçado por dois rasgões.

Engenheiro: Enterrem-me essa cabra!
Silêncio.

b --

Realizador, off: Corta!

c --

Movimentos de camara, mostrando que se está em filmagens. Actores, material, projectores. Automoveis. Curiosos à distância. Station de filmagens. Homem com claquette onde se lê "Delfim/1973/seq. LAGOA". O Realizador vai ao carro (um Citroen DS), e atira para cima do assento o cachecol e o guião. Regressa ao ponto onde estava.

d --

O Engenheiro, que acabou a filmagem, chega a esse mesmo local.

e --

Realizador: Mais eco, pá. Tens que berrar, percebes?
Enté-rreem-méssa-caáabra!

Engenheiro: Então, não foi o que eu disse?

Realizador: Ora... (Pausa breve, e num repelão súbito):
Enterrem-meessa-caáabra...! Assim. Como se estivesse a gritar para a eternidade!

No pessoal de filmagem algumas vozes repetem: "Entéerremé-ssa-caáa..." em tom levemente divertido.

f --

Aproxima-se Maria das Mercês, agasalhada num cobertor e com a cabeça ainda envolvida pela toalha com que secou o cabelo. Tem os pés nus enfiados numas botas de cano, de borracha. Fuma e cantarola o



tema de O Delfim. Recebe uma garrafa de whisky que leva à boca.

g --

Musica insinuando-se na voz cantarolada^e acabando por cobrir a cena, à medida que a câmara se aproxima e se demora sobre o DS do Realizador, detendo-se sobre a janela lateral.

h --

Na janela lateral, perfil impreciso do Realizador ao volante. O carro desliza numa estrada.

GENÉRICO DO FILME

C A P Í T U L O A

1. A VIAGEM PARA A GAFEIRA, 1973-1972

a --

O carro cruza-se com operários-camponeses de bicicleta e com dois guardas em patrulha, um de cada lado da estrada. Tema musical em primeiro plano.

b --

Paragem junto de um posto de gasolina para abastecimento. O Realizador sai. Está vestido de maneira diferente e o carro é aquele que possuía um ano antes, um Fiat.

c --

Realizador recomeça a viagem. Fim da musica.

Voz de locutor: "Transmitimos o tema musical do filme O Delfim."

Breve indicativo sonoro.

"Lisboa, Emissora Nacional, Programa da manhã. Acabaram de ouvir o sinal horário das sete." Pausa. Separador.

Voz de Fernando Pessa: "Caminhando Para Um Mundo Melhor! Programa da Associação Industrial Portuguesa em colaboração com a EN. As recentes declarações dos astronautas americanos sobre as amostragens colhidas na ultima viagem à lua confirmam, sem sombra de dúvida, que é neste planeta que Deus nos destinou que o homem terá de fundamentar, ainda por largos anos, as suas esperanças num mundo melhor. Uma arreigada convicção de cristandade..."



O Realizador procura outra estação de rádio. Volta a apanhar a mesma por instantes: "...nesse sentido o exemplo de trabalho que os nossos emigrantes estão fornecendo dia a dia nos países da Europa e da América constitui um crédito moral e material de que justamente nos orgulhamos e numa consequente histórica da iniciativa e do rasgo dos velhos portugueses que, colonizando e missionalizando, souberam dar novos mundos ao mundo."

O Realizador desliga o rádio.

d --

Chegada ao largo da Gafeira.

2. GAFEIRA 1972 - LOJA DO REGEDOR

a --

Realizador entra na loja do Regedor. Calendários americanos nas paredes, edital sobre a emigração. Placa: ~~de~~ "Banco de Angola, Delegação". Anúncios de Pólvoras e Cartuxos. Cartaz: "Grande Cortejo das Oferendas de 1972". Uma charrua nova arrumada a um canto. Penduradas no tecto, pás e ancinhos.

Alguns homens, entre esses, o Cauteleiro.

É domingo.

No decorrer da cena entram e saem gafeirenses que vão para a missa na igreja em frente: camponeses, filhos de emigrantes com transistors e trajando roupa estrangeira, "viúvas de vivos" vestindo luto pelos maridos ausentes, etc..

Regedor: Seja muito benvindo!

Realizador, aperta-lhe a mão e ao cauteleiro. Aos restantes cumprimenta-os com um "Meus senhores..." que eles retribuem com um "Bom dia", alguns levando a mão ao chapéu.

Regedor: Veio então à abertura da caça, não é verdade? Pois olhe que este ano vai ser uma coisa valente. Só de espingardas de fora já temos o dobro do ano passado.

Cauteleiro: O dobro? Upa, upa. Só na pousada da Vila já estão para cima de cinquenta caçadores.

Realizador: Optimo. Com espingardas de fora é que se faz o mealheiro... Não era como o amigo dizia? Ainda cá tem da tal aguardente?



Regedor: Então não havia de ter?
Vai buscar uma garrafa e um copo.

Realizador: Sirva-se também, faça favor.

Regedor: Obrigado. Agora não vai.

Realizador: E o senhor?

O Cauteleiro aceita com um gesto.

Realizador para os restantes: São servidos? Sem cerimónia...

Regedor: Pois é verdade. Isto este ano dá mostras de melhorar. Compreende-se... As licenças são mais fáceis, a lagoa desde que o Engenheiro deixou de ter mão nela passou a andar mais limpa...

Cauteleiro: Passou ao povo, está tudo dito. Dantes o Infante deitava para lá toda a trampa (com sua licença) ~~que lhe dava na gana~~ e a gente que se tramasse. Mas fornicou-se, que agora quem ordena ali é o povo.

b --

Entram duas viúvas-de-Vivos. Uma delas, muito jovem, vem vender marcos.

A Viuva mais velha, enquanto se processa a transacção: E os francos? Como é que vocemecê está a comprar os francos?

Regedor, consultando as cotações: O franco está a 3\$60.

A outra Viuva: Mulher, e o cabrão da Vila que nos comprou a 3\$50, não queres tu ver?

Regedor, em tom brejeiro, intencional: Bem feito. Vocês só ~~gostam~~ de se meterem com os da Vila...

Viuva mais velha: Na Vila ou aqui é tudo a mesma ladroagem.

Regedor: Parece-te. Vê lá se tu foste buscar homem à Vila. Também, para te dar o tratamento que o teu te dá... Há quanto tempo é que tu não lhe vês as ceroulas, diz lá?

Viuva mais velha: E você rala-se?

Regedor: Então não me hei-de ralar? Uma coisa assim a desperdiçar-se...



Viuva jovem, olhando para a outra com ar subentendido: Não desperdiça, não, esteja descansado. Deus o livrasse a você de andar nos trabalhos que ela anda quando o homem ~~de~~ chega de férias.

Regedor: E até lá?

Viuva mais velha: Bom, pouca conversa.

A Viuva: Até lá vocês aquecem o forno com o palavreado, que é para quando ^{o nosso homem} eles chegarem.

Viuva mais velha para o Regedor: Despache-se ande. Dê-me mas é o dinheiro, que não quero perder a missa.

Saiem a rir.

Cauteleiro: Andam encamadas, as almas do diabo. Trazem mais fogo pelas pernas acima que uma ^{chama} fogueira do purgatório.

c --

O Realizador olha de dentro da loja o largo e a igreja que se vai enchendo de gafeirenses.

Realizador: Tudo na mesma...

Regedor: ~~Tudo na mesma.~~ "Tudo como dantes, só campeiam os tratantes."

Cauteleiro: ~~Na mesma, na mesma...~~ ^{Como dantes, como dantes} é um modo de dizer. Alguma coisa há-de ter mudado desde que a Casa da Lagoa foi ao ar.

Realizador: E o Engenheiro?

Cauteleiro: O Engenheiro levou sumiço. Foi para a raiz da mãe dele e mais dos infantes que o pariram.

Regedor: Tem piada que eu ia precisamente perguntar-lhe por ele. Enfim, cuidei que o tivesse visto lá por Lisboa...

Cauteleiro: Bares, nos bares é que ele se queria.

Realizador: Pelo menos na fábrica hão-de saber onde é que ele pára.

Regedor: Nada. Volta não volta o povo diz que aparece por aí a rondar mas são vozes, compreende?

Um camponês: Também digo. Com o orgulho que ele tem não é



7

homem para tornar a pôr os pés aqui.

Cauteleiro: Orgulho? Médo, queres tu dizer! Ou ele não sabe que a polícia anda em cima dele?

Regedor: Deixa-o falar...

Camponês: Disse o doutor da autópsia, aí, onde voce mecê está, que ~~o coração~~ do Domingos ^{tinha um coração} ~~era~~ mais pequeno que ~~o coração~~ dum passarinho. Morreu sem um pio, o infeliz.

Cauteleiro: E tu acreditas, não?

Camponês: Disse o doutor da autópsia...

Cauteleiro: O doutor da autópsia, o doutor da autópsia... O doutor da autópsia é da mesma raça do infante. Defende-o, compreende? Se o Domingos não tivesse sido morto não andava a polícia preocupada como anda.

Regedor: Preocupada? (Para o Realizador:) Esta gente é de tal ordem que até já consta que o criado aparece à noite em lobishomem maneta.

Realizador: O Domingos?

Regedor: É verdade. Cão maneta, calcule.

Camponês: Com um pano enrolado ao pescoço que é como dizem que a dona Mercês o matou.

Regedor para o Realizador: Está a ver?

Cauteleiro: Seja lá como for, o que é certo é que numa noite se mataram todos uns aos outros. Essa é que é essa. A dona Mercês matou o criado...

Regedor: Matou nada.

Cauteleiro: ... E o infante chegou a casa, viu aquele espectáculo e, zás foi-se à mulher.

Regedor: Modos, homem... Tem modos.

Cauteleiro: Então a gente não sabe? o Infante perdoava lá que lhe matassem o criado?

Realizador: Está fechada, a casa?



Regedor: Está lá a velhota.

Cauteleiro: E os cães. Amanhã quando for a caçada vai ser o cabo dos trabalhos para os segurar.

Regedor: Os cães há muito que ^{desapareceram} saíram de lá.

Um cliente escolhe cartuxos ao balcão. Toca a 'sanctus' na igreja: os homens da taberna tiram o chapéu e um deles pousa o copo e benze-se; depois emborca o resto do vinho.

Cauteleiro, dando-lhe uma palmada trocista: Bebei, este é o meu sangue...

Regedor: Anda lá, anda, que qualquer dia lixas-te.

Cauteleiro: Ora essa? Enão não é o que o padre diz na missa? "Irmãos, este é o meu sangue..."

Regedor: Isso. Daqui a pouco está tudo cheio de gente de fora e não ponhas tu cobro na língua...

Cauteleiro: A gente de fora quer é patos. Além disso a minha política é o trabalho e nunca me dei mal com isso. Vocemecê com essas críticas é que me está a pôr na boca sentidos que eu nunca tive.

Cliente dos cartuxos: A semana passada levaram dois da fábrica da Cerâmica.

Camponês: Diz que sim. Diz que vieram de propósito de Lisboa para os agarrar.

O Cauteleiro vem até à porta da loja. A multidão de fieis transborda da igreja para o largo.

3. GAFEIRA 1972 - LARGO

a --

Saída da missa. Sinos. Uma camioneta de feirantes põe-se a transmitir anúncios e musica pelo altifalante.

b --

A Dona da Pensão, acompanhada da Criadita, vê o Fiat do Realizador e vai até à porta do estabelecimento do Regedor.

O Realizador vem lá de dentro e cumprimenta-a.

Os três dirigem-se para o Fiat e descarregam a bagagem: câmara de



9

filmar e latas de película.

Enquanto procedem à descarga e no caminho para a Pensão o Realizador fala dos objectivos da viagem: fazer alguns planos documentais da abertura da caça.

4. GAFEIRA 1972 - PENSÃO

a --

Quarto de Pensão. Realizador e Hospedeira em diálogo (pags. 40-45 e 54) entrecortado por idas e vindas da Criadita onde se fala da tragédia da Casa da Lagoa e onde o Realizador esclarece as razões da sua vinda à Gafeira.

5. CASA DA LAGOA 1972

a --

Regedor, Cauteleiro e Realizador seguem no Fiat a caminho da Casa da Lagoa. Brevíssimo diálogo acerca da documentação cinematográfica que o Realizador pretende fazer. Chegam ao pátio onde o Cauteleiro se deixa ficar enquanto os outros vão procurar Aninhas. O canil está abandonado, mas vêem-se nele duas grossíssimas correntes com as respectivas coleiras.

b --

Aninhas surge à porta duma dependência - - bodegón - onde estava a estender batatas no sobrado.

Regedor: Viva, tia Ana. Lembra-se deste senhor?

Aninhas: Então não me havia de lembrar? Esteve aqui o ano passado com o senhor Engenheiro.

Recomeçou a tarefa de estender as batatas pelo chão, como se estivesse pouco interessada nos visitantes.

Realizador e Regedor avançam dois passos para dentro do bodegón. É uma sala rustica, decorada com cartazes de touros, disticos e datas nas paredes, recordações de lugares típicos e algumas fotos (cap. IX).

Regedor, olhando à volta e como que para fazer conversa: Está então a tratar das batatas?

Aninhas, sem se interromper: Tem de ser, senhor.



Regedor para o Realizador: Vá lá que estas não estão más.
^{Tem muita,}
 Vocem~~os~~ este ano teve ~~muita~~ batata?

Aninhas: Para mim ^{chegam} ~~chegarem~~. Mesmo que fosse pouca, já
 sobejavam. (Para o Realizador mas sem levantar
 os olhos do trabalho:) Veio aos patos, não é?

Realizador: Sim, venho ver a caçada.

Aproxima-se duma foto do Engenheiro que olha com atenção.

Regedor: Vem fazer um filme. Uma coisa para o cinema.

Aninhas, rápida: Aqui? Na casa?

Realizador: Não. Um filme sobre a lagoa, sobre isto tudo à
 volta.

Aninhas: Compreendo.

O Realizador está a observar uma foto-montagem em que se vê o En-
 genheiro Palma Bravo com os dois cães a bordo do Jaguar; de pé o
 criado Domingos e, à distância, esfumada, Maria das Mercês.
 Colada, uma figura de cartoon (Asterix) com um comentário em balão:
 "Chegou a Sagrada Família!"

Regedor: A gente é que não sabe dar valor às coisas que
 tem. Um filme com tudo o que há por aí pode dar
 uma coisa de primeira. Mais a mais a cores...
 (Para o Realizador:) E a cores, não é? Pois. A
 cores, tia Ana, com essa verdura por aí fora, não
 faltarão turistas curiosos para disfrutar este
 vale.

Aninhas murmura qualquer coisa.

Regedor: Como?

Aninhas: Nada.

6. LAGOA 1972

a --

Regedor e Realizador descem a encosta para a lagoa.

Regedor: Ali, naquela cave onde nós estivemos, deram-se
 noitadas que nem queira saber.



b --

Juntou-se-lhes o Cauteleiro, vindo de algures do meio da mata.

Cauteleiro: Chut... Não está a ouvir?

Realizador: Não ouço nada.

Cauteleiro: Os cães. Escute...

c --

A beira da lagoa, no pântano da Urdiceira. O Regedor descreve o itinerário da fuga para a morte de Maria das Mercês (pag. 356) que é acompanhada em documentário de imagens sem som. Ruído da câmara ao filmar.

Regedor: Neste sítio é que ela entrou no pântano (a câmara foca o terreno em vários ângulos). Veio lá de cima, pelo meio daquele mato de espinheiros - lembra-se? - e, bem entendido, às escuras, no meio da noite, rasgou-se toda por aí abaixo.

Cauteleiro: Tinha o corpo moido de pancadas.

Regedor: E ele a dar-lhe. Acaso tu viste o cadáver?

Cauteleiro: Mas sei quem viu. E olhe que ainda tinha os dedos do marido bem marcados no pescoço.

Regedor: Homem, os autos são bem explícitos. Os autos, ouviste tu duma vez para sempre?, não fazem a mínima referência a crime ou coisa que se pareça. E, porra, Manel Cauteleiro, deixa-te mas é de coisas que este senhor sabe muito bem o que se passou.

Realizador: Mais ou menos.

Regedor: E os autos são explícitos. E a autópsia não acusou tanto como isto em matéria de crime, ouviste? E tu e essa maltesaria linguareira, com tanto badalar em crimes e em fantasmas, só fazem é afugentar os turistas. Entendes, Manel Cauteleiro? Entendes agora? (Domina-se. Para o Realizador:) Além, no meio dos eucaliptos, encontraram-lhe o fio de ouro. Andou mais de dois quilómetros desde casa até aqui. Dois quilómetros. Para mais e não para menos.

Realizador, olhando em redor: Não lembra ao diabo escolher



um sítio destes para morrer.

Os três começam a afastar-se lentamente ao longo da margem da lagoa.

Regedor: Variou, compreende? Tanto assim que ia nua e tudo, De cabeça perdida.

Realizador: Nua?

Regedor: Nua como quando Deus a deitou ao mundo. Isso posso eu testemunhar, que a vi sair da lagoa acolá. A morte do criado, mais a mais naquelas circunstâncias, deve-lhe ter dado volta à cabeça, e atirou-se às cegas por aí abaixo. (Como uma censura indirecta ao Cauteleiro:) A gente temos que ser compreensivos, não é assim? Uma desgraça daquelas transtorna qualquer pessoa.

Realizador: Dá a ideia que ia em direcção ao mar.

Regedor: E também para onde eu me inclino. Só assim se explica que tenha caído na Urdiceira. Se fosse na maré cheia o mar levava-a que era um ar que lhe dava. Assim ficou presa na lagoa.

Realizador: E o Engenheiro?

Regedor: O Engenheiro, como tive ocasião de dizer, só chegou pela madrugada.

Cauteleiro: Andava com as putas da alta. Estava tão podre de bebado que nem soube o que fez.

Regedor: Bebado?

Cauteleiro: Bebado, bebado! A bebedeira só lhe passou quando viu a mulher morta. E mentira, não?

Regedor: Manel Cauteleiro, eu estava lá. Vi tudo.

Cauteleiro: Então se viu sabe muito bem que ele nem foi capaz de a encarar. "Enterrem-me essa cabra!" (grita mais alto, esbraceja e grita cada vez mais alto, como se fosse o Engenheiro:) "Enterrem m'essacábra!"

Nesse momento está no local exacto onde se encontrava o Palma Bravo quando o corpo de Maria das Mercês emergiu da lagoa.



C A P Í T U L O E

1. LISBOA, ROYAL BAR, 1973

a --

Frente à entrada do Royal Bar, o DS do Realizador.

b --

Interior do Bar. Numa mesa dois clientes jogam poker de dados com uma pêga sofisticada. Alusões aos "terroristas" e aos monges do Vietnam (p.212).

c --

Ao balcão um lavrador cidadão está ao telefone. Liga para a Herdade e para a maternidade, procurando saber notícias do nascimento do filho dum criado. Fala para três amigos que deixou na sua mesa. Promete champanhe francês se "lhe sair um par de tomates" mas entretanto vai já bebendo à conta. Conta a festa do lavrador Melchior, seu compadre (pags. 150, 159 e 172).

princípio do genérico

d --

Noutra mesa, o Realizador discute com o Procurador ^{pormenores} ~~problemas~~ da filmagem de O Delfim.

Abordam problemas de Censura e do Fundo de Cinema, aludindo brevemente à febre da Bolsa.

Realizador: Para mim a figura do Engenheiro não é fundamental. Quando o conheci o ano passado, estava longe de pensar num filme sobre ele ou sobre a Gafeira.

Produtor: Os bares onde ele ia deviam ser deste genero.

Realizador: Mais ou menos. Bares e clubes tauromáquicos...praf. De resto só o encontrei uma ou duas vezes em Lisboa.

e --

O criado informa o Produtor de que a chamada para Madrid está a responder. Este dirige-se a uma cabina.

f --

O Realizador, sosinho, começa a analisar os fotogramas do peixe sagrado e da Urdiceira.

fim do genérico



2. GAFEIRA 1972

a --

A partir do fotograma da Urdiceira, a mão do Realizador vai passando os restantes que se iluminam sucessivamente como que a fazer a sequência de um itinerário que se anima (entretanto começa a ouvir-se o ruído do mar) e que se transforma num percurso da câmara pela encosta acima até à

b --

fachada da Casa da Lagoa. Ouvem-se risos.

3. CASA DA LAGOA 1972

a --

Living voltado sobre a lagoa. Televisão muda, desfilando imagens de padres, militares, guerra de Angola, Marcelo Caetano. Revistas estrangeiras, o "Notícias da Comarca" e um exemplar da "Cruzada do Beato D. Bosco". Quadro a óleo representando Maria das Mercês a cavalo, com chapéu mazantini. Espelho alto a um canto. Aninhas passa em serviço.

Engenheiro e Maria das Mercês convivem com o Realizador. Diálogo sobre a morte, os peixes e a esterilidade (pags. 65-76).

b --

Os três vêm à varanda. Domingos, no pátio, limpa as velas do Jaguar (pag. 270). "Domingos, o intocavel," comenta a certa altura Maria das Mercês.

Fiat do Realizador ao fundo do pátio.

Domingos: Está quase pronto, patrão.

c --

O Realizador e os donos da casa regressam ao "living". Continuação de 3a. A dada altura ouvem o Jaguar a arrancar.

Maria das Mercês: Mandáste-o a algum lado?

Engenheiro: Deve ter ido experimentar o carro.

Maria das Mercês: Espantoso. O tipo faz o que quer e para ti está ~~estrelado~~ tudo bem.

~~VIAGEM PARA CA LAGOA, 1972~~

inscripto



4. VIAGEM PARA A VILA, 1972

a --

Domingos ao atravessar a Gafeira, a caminho da Vila, encontra um Mercedes de matrícula alemã a barrar-lhe o caminho. Toca o claxon.

b --

De uma taberna, garrafa de cerveja na mão, surge um emigrante em férias.

Domingos: Então, ó amigo, isso é que são maneiras de deixar o carro?

Emigrante: O carro é meu e não deve nada ao seu patrão.

O emigrante arruma o automóvel e Domingos segue viagem.

↓
incompleto

- 5- Estalagem de Óbidos: Domingos e Maria da Paz.
- 6- Cesta do Bodegon que termina com o Eng. a mijar de alto para baixo.



rar, ele afasta-se do seu alcance e põe-se a desfolhar a agenda. A cada página faz gestos de falsa surpresa ou de misteriosas ameaças que a jovem acompanha, um tanto divertida, enquanto fala ao telefone.

Na bolsinha, o Engenheiro encontra o retrato de um cavalheiro que, trajando smoking, aparenta 65 anos. Trata-se visivelmente de um pormenor recortado de uma fotografia de conjunto, relativa a qualquer cerimónia.

O Engenheiro ergue-a como se fosse um troféu e, brincando sempre, finge que a rasga, tomado de ciúmes. Gatucha, sem se mostrar inquieta, responde-lhe com um manguito disfarçado.

fim do genérico

c --

Gatucha, ao terminar o telefonema: Este gajo dá comigo em doida.

Engenheiro retomando o lugar à mesa e restituindo-lhe o retrato:
Tem uma bela peitaça. Quase não lhe cabe no smoking.

Gatucha, sem o ouvir: Insuportável... Juro que é, Tomás. Não viste como o tipo se pôs logo com partes quando eu lhe disse que não voltava a casa antes do jantar?

Engenheiro: Tinhas alguma coisa combinada com ele para esta tarde?

Gatucha: Tenho sempre. Sempre. Todas as tardes são dele. As que ele quiser, o estupor. Mas qualquer dia acabo ^{lhe a casa} com ~~ele~~. (Olha de frente para o Engenheiro:) Palavra que acabo. Hei-de puxar tanto ~~pedro~~ por esse velho que qualquer dia dá-lhe o badagaio.

Engenheiro, rindo: Mete-lhe eustos. Fala-lhe dos comunistas. Ou então logo em cima de cada furnicadela leva-o para o duche. Duche a dois, que é que ^{o tipo} ~~ele~~ quer melhor?

Gatucha: Safado. As confusões que ele arranjou só porque eu lhe disse que não sabia a que horas voltava.

Engenheiro: Vai por mim. Aplica-lhe a receita do duche.

Faz sinal ao criado para lhe trazer a conta.

Duche frio, está claro.



Gatucha: Isso, ainda por cima frio.

Engenheiro: Então? o amor vence tudo. Quem ama acaloradamente não precisa de termómetro.

Gatucha: Está bem, mas com duche frio quem se apagava era eu.

d --

Salem, cada qual toma o seu carro.

e --

Estrada marginal. O Jaguar do Engenheiro segue o carro da Dama das Unhas de Prata.

f --

A entrada do Estoril, Gatucha, a jovem das Unhas de Prata vê passar o Mercedes negro ^{e cortinado} do Desembargador, que se perde numa transversal. Abranda. Faz sinal ao Engenheiro para parar.

g --

O Engenheiro sai do carro.

Gatucha: ~~Passou~~ Mesmo agora ali atrás!

Engenheiro: O velho?

Gatucha: O velho, pois. Mas, hoje é que é, hoje acabo-lhe com a raça. Puxo por ele até o estoirar.

Engenheiro, rindo: Pior. Assim é que o tipo se convence que estás ^{dvida} ~~morta~~ por ele.

Gatucha, arrancando: Ciao. (Acelera furiosamente) Merda... Merda...merda...

h --

O Engenheiro regressa a Lisboa. Na estrada cruza-se com o velho, que não reconhece mas que anda visivelmente a rondar a zona.

2. ROYAL BAR, S/D

a --

Domingos pede ao porteiro para falar ao Engenheiro.

b --

O Engenheiro janta sozinho. Manda entrar o mestiço e obriga-o a sentar à mesa. Pergunta-lhe se já jantou.

Domingos: Patrão...

Engenheiro: Queres ir para casa, não é? (Chama o criado:) Uma



cerveja.

Domingos percebe que a b bida   para ele.

Engenheiro: Estás morto por te ver em casa.

Domingos: Tenho ~~uma~~ camioneta às onze e vinte.

Engenheiro: Tens mas   uma merda. Vieste comigo, saıs comigo.
Entendido?

c --

Saem do Royal Bar. Passam por cima de fios ("Cuidado, p " diz o Engenheiro ao Domingos) e quase tocam com a cabeça num projecto de filmagens. Em cima do balcão do vestiário há uma claquette ("O Delfim" - Bar) misturada com outros objectos de filmagem. De nada disto eles tomam conhecimento, ao dirigirem-se para a rua.

d --

Criados e clientes que se encontram no bar deixam os seus postos de figura o e conversam com o Realizador.

3. LISBOA, CAIS DO SODRÉ, S/D

a --

Noite. No Jaguar o Engenheiro e Domingos det m-se   porta dum bar onde entram prostitutas jovens que lhes deitam olhares.

Engenheiro: P , o material aqui não   nada mau. (Faz men o de abrir a porta para sair, mas sente que Domingos está resignadamente contrariado. Arranca, assobiando com desespero. Tempos depois:) Pérolas a porcos. Sabes o que   deitar pérolas a porcos?

4. POSTO SHELL, S/D

a --

Saıda de Lisboa. Seguem durante alguns metros um autocarro de peregrinos com um letreiro nas traseiras: "FÁTIMA, CRUZADA PELA PAZ". Prostitutas de estrada nas vizinhanças de um posto de gasolina.

b --

O Engenheiro, ao ver o bar decide subitamente arrumar o carro num desvio para estacionamento.

Engenheiro: Vamos beber o último para a estrada.



Domingos segue-o Olha disfarçadamente o relógio.

c --

A entrada do bar uma prostituta (Mizete) desvia-se para lhes dar passagem.

Sentam-se a uma mesa.

Mizete aproxima-se um pouco, põe-se a rondá-los. O Engenheiro chama-a com um sinal e oferece-lhe uma cadeira.

Mizete, estendendo a mão a um e a outro: Mizete, muito prazer. Tenho a impressão que o conheço de qualquer parte.

Engenheiro: Da cama.

Mizete: Não, não é daí.

Engenheiro: Então é da costura. Andámos os dois na mesma mestra.

Mizete descobre uma jovem junto do music-maker.

Mizete: ^{Olha} Oh, está ali uma pequena minha amiga. Posso convidá-la?

d --

Quase não espera pelo assentimento do Engenheiro e vai ter com a colega. Breve conversa entre ambas durante a qual Mizete faz alguns esboços de carícias à outra.

Vêm para a mesa do Engenheiro.

e --

Mizete: Apresento a Sabrina...

Engenheiro: Sabrina? E, pá, vocês parecem marcas de motocicletas.

Mizete: Parecemos quê?

Engenheiro: Nada. O que vale é que são giras. (Indica Sabrina a Domingos:) E ou não é gira?

Mizete, intencional: Ainda você não viu nada...

O empregado chega à mesa.

Engenheiro: Para mim um whisky. E tu?

Mizete: A mesma coisa. E para ela também.

Sabrina, baixinho: Não quero cá whisky. (Para o empregado:) Pode ser uma laranjada, senhor António. (Justificando-se:) O whisky não me cai bem, e depois?



Engenheiro: Okay. (Para o criado:) Três whiskies e uma laranjada.

Mizete: Laranjada... Tem lá alguma comparação!

Sabrina: A gente para ir para a cama não é obrigada a beber whisky. Ou é?

Mizete: Perguntas-me a mim? (Aponta para Domingos:) Ele é que sabe do que é que gosta na cama. (Solta uma gargalhada). ~~Você~~ ^{com} gosta mais ~~de~~ whisky ou sem whisky?

Domingos: E conforme...

Mizete: Ah, bom. O homem está-se a chegar. (Nova gargalhada).

Sabrina: Lembras-te do gajo do tractor? Entrou mesmo agora ali.

Mizete, altaneira: Não me interessa. (Para o Domingos:) Você é de Angola?

Sabrina, olhando em direcção ao balcão, desabafa: Sacanão...

Mizete deita água gasosa no whisky: Gosto do whisky com muitos picos. Faz ponta.

Engenheiro: E tira as nódoas.

Sabrina: O gajo já nos topou mas está a armar em despistado.

Mizete, irritada: Bebe a laranjada, mulher.

Domingos: Com licença...

f --

Levanta-se e vai ao WC.

g --

Mizete: Foi na guerra, não foi?

O Engenheiro, distraído e desinteressado, acena vagamente que sim.

Mizete: E logo o braço direito, coitadinho.

Sabrina: Mulher, se todos fossem como eu não ficava um cabrão dum terrorista de pé.

Mizete: Também digo. São tão bandidos que nem este pouparam. E é do sangue deles, estás a ver? (Para



o Engenheiro:) Foi na guerra de Angola?

Engenheiro: Não. Foi na Guerra Peninsular.

Sabrina: Guerra Peninsular?

Mizete: Parva. Não vês que o homem está a gozar?

h --

Domingos saiu do WC e detem-se um momento à porta do bar, voltado para a noite.

i --

Sabrina: Gozsr com coisas sérias...

Engenheiro: Por isso mesmo. De coisas sérias não se fala na retrete.

Sabrina: E você acha que isto é para aqui alguma retrete?
Domingos regressa à mesa. Mizete agarra rapidamente o Engenheiro pelo braço.

Mizete: Ande, vamos pôr um disco para o seu amigo. (Para Domingos:) Agora não abuse da miuda, que a gente vai ali e volta já.

j --

O Engenheiro afasta-se com Mizete para o music-maker. Também ele pretende deixar o Domingos à vontade.

Como que obedecendo a uma rotina, Mizete chega-se ao Engenheiro, ensaiando movimentos toscos de excitação.

Mizete: Quem canta bem esta música é o António Calvário. (cantarola)

5. POSTO SHELL, S/D

a --

Chega uma camioneta de peregrinos que ~~entra~~^{entram} o Hino de Fátima. Bandeiras à janela.

Dístico: "PARÓQUIA DO ALCAIDE, PRESENTE!"

b --

Sai o motorista com duas garrafas de cerveja vazias, no meio de vários peregrinos.



6. BAR DO POSTO SHELL. S/D

a --

Os peregrinos invadem o bar. Alguns correm para o WC, outros pedem café ao balcão.

b --

O Engenheiro escapa-se para a mesa, seguido de Mizete.

c --

Mizete, sentando-se: Pirem-se. Que é que estão vocês a fazer no meio desta confusão do catano? (Para Domingos:) Se fosse a você aproveitava e lãvava mas era a miuda para o espada do seu amigo.

d --

Uma freira grotesca arrasta um cãõ vadio que fila os dentes num enorme rosário que ela traz à cintura. Tenta libertar-se puxando o rosário e benzendo-se. Movimentação à volta do cachorro que acaba por ser corrido a pontapés. Riso geral.

Mizete abre-se em gargalhadas.

Sabrina repreende-a: Tem respeito, mulher. Só os pretos é que fazem pouco da fé de cada um. (Apercebe-se do deslize que cometeu em relação a Domingos e segura-lhe o braço num impulso de arrependimento. Baixinho:) Desculpe, não faça caso.

Silêncio. E depois:

Engenheiro, friamente para Domingos: Se fosse a ti amandava-lhe já uma palmada na dentadura.

Mizete: A pequena não fez por mal.

Na da, qui?

Sabrina: Uma palmada o quê? Havia de ser bonito!

Domingos olha o relógio:

Engenheiro: Não queres? Fazes bem. Ela também não tem fronha que mereça uma palmada.

Sabrina: Não tenho quê?

Engenheiro: Fronha. Bebe mas é outra laranjada e fecha a cloaca.

Sabrina: Fecho o quê?

Engenheiro: A cloaca. A meia ostra. A cuspidreira. (Volta-se para o balcão e chama o criado com um gesto).



Sabrina: Porra que esta gajo está cheio de motes.
e --

Chegada do empregado à mesa.

Engenheiro: Mais três whiskies. (Repara no copo quase cheio de Domingos). Mais dois whiskies e uma laranjada.

Sabrina recusa, amuada: Obrigada.

Mizete: Bebe, pá. És peluda ou quê? (Para o Engenheiro:) Posso mandar vir uma sanduiche?

Criado: Dois whiskies, uma laranjada, uma sanduiche...

Mizete, para Sabrina que está de olhos baixos, sentida: Queres também? Come, pá. Esta gaja dá-se toda na cama e ainda por cima não come.

O criado sai.

f --

Mizete para o Engenheiro: Mas é que se dá mesmo! Todinha!
^{Acostuma}
(Para o Domingos:) Aproveite, seu otário.

^{, contrariada}
Engenheiro: Está visto, ele hoje não está nos seus dias.
Sabrina levanta-se bruscamente. Mizete ainda tenta agarrá-la mas sem éxito.

7. AUTO-ESTRADA, S/D

a --

Engenheiro e Domingos, a bordo do Jaguar, ultrapassam autocarros com peregrinos que cantam o Hino de Fátima.

O carro aumenta de velocidade em fundo musical do Hino que começará a desenvolver-se em ritmo de fado corrido.

Peregrinos a pé apoiados a bordões. Cadeiras de rodas.

8. CASA DA LAGOA

a --

O Engenheiro, descalço e em mangas de camisa conversas, estendido em cima da cama. com Maria das Mercês. Fuma e tem um copo de whisky sobre a mesa de cabeceira.

Não se deita porque dentro de duas horas terá de partir para a fábrica.

Diálogo (pag. 333):



Engenheiro: Acho-o mudado, não sei... Levo-o a Lisboa, dou-lhe dinheiro... Nada.

Maria das Mercês: Nada?

Engenheiro: Nada. Foge das mulheres.

Maria das Mercês: Não se esqueça que é muito orgulhoso, Tomás. Terrivelmente orgulhoso, nem ~~se~~ ^{você} calcula.

Engenheiro: E o meu orgulho? Não contas com o meu orgulho? Só me faltava mais esta, ter um criado maricas.

Maria das Mercês quase não o deixa acabar, tapa-lhe a boca com a mão.

Maria das Mercês: Tomás, coitado do moço.

Riem os dois.

Engenheiro: A sério, Mercês. O tipo preocupa-me. E custe o que custar temos de fazer dele alguém. ~~Um homem novo.~~

Maria das Mercês: ^{Você} ^{o que} ~~Você~~ faz. Eu para aí não meto prego nem estopa.

Engenheiro: E o que tu pensas. Quem é que o está a ensinar a escrever? Sou eu?

Maria das Mercês: Ah, sim? E passa-lhe pela cabeça que o faço por ele? Olhe, às vezes vejo-o imitar tão bem os seus gestos que até julgo que o estou a ensinar a si. Mas é que é mesmo, Tomás. ^{Acredite}

b --

Os cães ladram. O Engenheiro levanta-se num salto.

Engenheiro: Anda malta às enguias. Mas hoje lixam-se que me apanham pela frente.

Maria das Mercês: Mais enguia menos enguia que mal faz?

Engenheiro: Atrás da enguia vai a lagoa, e a lagoa é nossa. Está paga. Eles que a arrematassem, se fossem capazes.

c --

Vulto de um guarda-rios em perseguição pelo meio do mato. Ruído de helicóptero.

Numa clareira, pescadores furtivos correm para as bicicletas, levando cestas de enguias.

O helicóptero rasa a mata e afasta-se em direcção ao mar.

Toda a cena é uma metáfora às emboscadas da guerra colonial.



e --

A mão de Domingos solta os cães. Galopar furioso dos mastins, vistos de frente, em grande plano.

C A P Í T U L O D

1. PENSÃO DA GAFEIRA 1972

a --

Mapa da Gafeira.

início do genérico

b --

O mapa está aberto em cima duma cama, ao lado de duas latas de filme e duma máquina fotográfica.

Quarto do Realizador.

O Realizador, sentado na cama, estuda o mapa.

Realizador: Neste lado é que fica o tal sítio dos peixes sagrados, é isso?

Hospedeira: Exactamente. No sítio do Mouchão.

Realizador, incrédulo: Peixes sagrados!

Hospedeira: Fala-se nisso, fala. Diz-se até que há um embalsamado na Casa da Lagoa. Enfim... ele agora diz-se tanta coisa.

Engenheiro: O sol nasce portanto deste lado... Aqui ficam os viveiros das enguias...

Hospedeira: Isso dos viveiros também é outra treta, Deus me perdoe. Há anos que o dom Tomás não ligava nenhuma à lagoa.

Realizador: Não ligava mas era dele.

Hospedeira faz um silêncio significativo. E depois: Senhor, sabe o que lhe digo? A lagoa queima. Quem se chega a ela queima-se. (Pausa) Queira Deus que ele não apareça aí amanhã.

Realizador: Acredita?

Hospedeira: Capaz disso é ele. Há quem afirme que o viu na



lagoa, no meio do nevoeiro.

Realizador: Não pense nisso.

Hospedeira: Diz que nem parece o mesmo, tem o cabelo todo branco. E olhe que com aquele génio todo é um coração de ouro como há poucos. Verdade, senhor. Já o dom Tomás Pai era a mesma coisa, um coração de ouro. E o avô... o dom Tomás que eu ainda conheci.

Realizador: A dinastia dos Tomás.

Hospedeira: É verdade. Sempre Tomazes. Chamavam-lhes os Fidalgos de Bom Coração. E agora acabou-se, é triste. Cá por mim se a dona Mercês tivesse tido um filho nada disto acontecia.

fim do genérico

c --

Batem à porta. Entra o Regedor.

Regedor, cumprimentando a Hospedeira: Dona Zèzinha... (Para o Realizador:) Quando quiser, estou às ordens.

Realizador: Vamos já.

Começa a meter o filme na câmara, perante o olhar interessado do Regedor.

Hospedeira: Olhe, quem deve saber do dom Tomás é a Aninhas.

Realizador: A Aninhas?

Hospedeira: Telefonam-se todas as noites. Pelo menos é o que se consta.

Regedor: Ponho as minhas dúvidas. (Para o Realizador:) Vamos indo?

2. CASA DA LAGOA. 1972

a --

Realizador e Regedor chegam no Fiat. Param na estrada, sem cruzar o portão.

b --

Aninhas à frente do Realizador e do Regedor abre a porta da casa. Começa a visita ao solar desabitado.



c --

Living. A mesma decoração de B-3a.

Sobre uma mesa baixa um enorme peixe de porcelana alemã. É um animal patriarcal de cabeça feroz e grandes barbas. O realizador dirige-se para ele e queda-se a observá-lo.

Realizador: Bonita peça!

Aninhas: É muito antiga. O menino chamava-lhe o "peixe santo". Ainda era assim, deste tamanho, e já lhe chamava o peixe santo. "Aninhas, leva-me a ver o peixe santo."

Realizador: Mas não costumava estar aqui, pois não?

Aninhas: Conforme. Umás vezes estava lá dentro no escritório, outras vezes punha-a aqui... era conforme. O menino tinha uma grande estima por esta estátua. (Intencional:) Tinha e tem.

Realizador: É realmente uma bela peça.

d --

Realizador, sosinho, filmando o peixe santo a vários ângulos.

3. CASA DA LAGOA, S/D

a --

O peixe santo é agitado pelo reflexo das labaredas que vem da lareira. Acção muda. Televisão com as imagens do costume: Padres, Marcelo Caetano, "Angola é Nossa".

Maria das Mercês está ao telefone, envolvida num roupão. Termina a conversação e vem às vidraças ver a lagoa.

Volta ao telefone. Faz nova ligação mas não obtem resposta. Regressa às vidraças.

Alguém bateu à porta. Percebe-se isso pela maneira como ela desperta do alheamento em que estava e pelo gesto imediato de compôr o roupão.

b --

Entra Domingos com um caderno na mão. Imediatamente se faz som: chuva e crepitar de lenha na lareira.

Domingos pousa sobre a mesa grande da sala o caderno de exercícios que Maria das Mercês se põe a examinar.

Maria das Mercês: Está melhor, está... E os números? Fizeste



os números que eu te mandei?

Domingos procura uma página no caderno.

Hmm... Não estão lá muito famosos, Domingos.

Precisas de abrir mais as curvas, percebes?

Assim, estás a ver? Bom, agora senta-te.

Afasta-se para a janela e de lá começa a ditar.

Maria das Mercês: Escreve... Casa da Lagoa... Agora pões a data, nome completo... Ditado... (Breve hesitação de Domingos) Escreve, vá. "Ditado". "De todos os animais domésticos, o cão e o cavalo são considerados os mais nobres." Já está?... Os mais nobres, ponto final. "Os lavradores antigos costumavam mesmo dizer que pelo ladrar dos cães se conhece a autoridade, au-tó-ridá-de, do dono e pelo luzir do cavalo a mão de quem o trata." Ponto. "Este provérbio encerra (encerra com um c) uma sabedoria que ainda hoje merece ser..." (Interrompe-se) Levaste o bibe à filha da Conceição?

Domingos: Levei, sim, dona Mercês.

Maria das Mercês: Ótimo (Vai buscar uma camisola de malha que ainda está enrolada nas agulhas). Pronto, leva-lhe (isto também).

Domingos: Hoje?

Maria das Mercês: Logo, quando ela vier do trabalho. Porquê?

Domingos: Fiquei de ir ter à fábrica com o Senhor Engenheiro.

Furiosa, Maria das Mercês atira a camisola para cima dum maple e vai para a janela. Fica de costas para Domingos.

Maria das Mercês, sempre de costas: Temos noitada, não é? (Pausa longa. Voltando-se para o criado:) Quando é que aquele homem se convence que tu não tens saude para noitadas? (Nova pausa) E tu? Quando é que tu deixas de andar pela trela? És estúpido? Não vês o estado em que estás?



Domingos: O Senhor Engenheiro...

Maria das Mercês: O senhor Engenheiro, uma ova! Tu é que estás sempre no ar para as cowboyadas!
Silêncio de Domingos. Maria das Mercês vem junto dele.

Maria das Mercês, sacudindo-o: Confessa. Ao menos, tem a coragem de confessar.

Domingos, baixinho: Não é verdade, senhora.

Maria das Mercês, com desprêso: Ora, não é verdade...

Domingos, ainda mais baixo: Eu cegue. Eu perca também este braço.

Maria das Mercês, vindo a si de repente: Oh, cala-te.
Vai sentar-se de costas para ele, voltada para a lareira. Pausa demorada.

Maria das Mercês: Pronto, vai lá embora. Amanhã continuamos o ditado.

c --

Domingos sai.

d --

Sósinha, Maria das Mercês demora-se a olhar as chamas da lareira.
"Sempre a mesma gaita," desabafa.

Abre um minúsculo estojo de comprimidos e tira uma aspirina que engole em seco.

Levanta-se. Pega na camisola de lã e leva-a para o cesto de costura que está junto do telefone e no qual se encontra dobrada a revista de tricot que lhe serviu de modelo.

Marca um número. Enquanto aguarda a resposta, pega distraidamente na revista onde se lê: "Enquanto Espera a Cegonha, Pense no Bêbé".

Maria das Mercês, atirando a revista para o lado: Estupor de telefone, ^{porque} que está embruxado. (Desliga).

Fica sentada sem saber o que fazer. Com o lápis da agenda telefónica põe-se a desenhar óculos e bigodes nas fotografias de pin-ups num outro magazine que tem à mão. Ao chegar ao desenho de um chauffeur fardado entretem-se a escurecer-lhe o rosto.

Maria das Mercês, levantando-se: Sempre a mesma gaita... (Dá uns passos ao acaso). E eu a falar sósinha, coisa estúpida. (Ao passar pelo espelho detem-se.



Examina-se atentamente). Uma grandecíssima gaita é que isto é.

e --

Entra Aninhas com um vestido negro, engomado.

Aninhas: Está bem assim, menina?

Maria das Mercês: Está óptimo. (Beija-a) A que horas é o enterro?

Aninhas: Quatro e meia. Diz que vem um oficial para dar uma medalha à viuva.

Maria das Mercês: É possível, Aninhas.

Aninhas: Da Guiné aqui quantos dias são?

Maria das Mercês: De barco? Para aí uns dez.

Aninhas: Tanto tempo para procurar uma cova. Se calhar a terra de lá estranha o corpo da gente, é o que deve ser. (Vai a sair com o vestido).

Maria das Mercês: Eu visto-me mesmo aqui. Está mais quente. (Aninhas pousa o vestido nas costas duma cadeira e sai.) Traz-me os sapatos de fivela e a caixa das meias.

f --

Maria das Mercês deita-se no longo maple que fica em frente da lareira, junto à mesa comprida onde está o peixe santo. Acende um cigarro e olha as chamas.

g --

Entra Aninhas com os sapatos e a caixa das meias.

Sai, fechando a porta cuidadosamente.

h --

Maria das Mercês não dá por ela. Fumando, olhando as chamas, vai afagando o peixe, percorrendo-lhe a superfície lisa e luminosa. O calor da lareira obriga-a a desapertar o roupão. Volta-se. Um leve suor vislumbra-se-lhe no rosto.

Num desses movimentos a cauda do peixe fica-lhe sobre as virilhas. Continua a fumar mas a ~~certa~~^{certa} altura a mão descai-lhe, com o cigarro pendurado.

A cauda do peixe insinua-se-lhe discreta mas intensamente nas virilhas.

A mão com que afaga o peixe continua a percorrer a superfície de porcelana.



i --

Os cães rompem a ladrar desesperadamente.

j --

Maria das Mercês salta do maple e corre à porta da sala.

Maria das Mercês: Esses cães! Calem-me esses cães depressa! Senta-se, desalentada, o rosto enfiado nas mãos.

Maria das Mercês, num murmúrio: Qualquer dia comem-me viva.

k --

No pátio, Domingos cala os cães que se mostram inquietos sentindo que ele vai sair.

Depois atravessa o pátio. Cruza o portão.

l --

~~Depois~~ Maria das Mercês liga o pck-up.

Ergue o vestido, contempla-o. Percebe-se que o acha demasiado elegante para a circunstância.

Maria das Mercês, murmurando: Que se lixe. Qualquer dia deixa de se usar...

Cola-o ao corpo, diante do espelho; contempla-se.

Seguidamente despe o roupão, tira o soutien que faz esvoaçar à volta dela como se fosse uma ave negra. Uma ave que lhe perpassa pelos seios, pelo dorso; que se debate entre ela e a imagem no espelho.

(Música em destaque).

Lentamente começa a vestir-se peça a peça. Deleitadamente. Põe as meias e os sapatos. O soutien. O vestido...

A cena assume um ritual contemplativo, vigiado pelo retrato a óleo da Maria das Mercês.

4. FÁBRICA DE MADEIRAS S/D

a --

Ruído ensurdecador de máquinas em laboração. O Engenheiro circula e dá ordens. As vozes não se ouvem.

b --

O Engenheiro atravessa o terreiro da fábrica onde um camião gigante descarrega toros de madeira. Vêmo-lo de longe, a encaminhar-se para a entrada da fábrica. Olha o relógio.

Ao chegar à casa do guarda percebe-se que pergunta por alguém. Vem à estrada. Olha para um lado e para o outro.



c --

A distância pára uma camioneta de carreira e segue sem que desembarque qualquer passageiro.

d --

Grande plano do Engenheiro consultando o relógio.

5. CASA DA LAGOA, S/D

a --

Os cães ladram furiosamente.

b --

Aninhas corre a atravessar o pátio.

c --

Na varanda da casa surge Maria das Mercês. Está elegantemente vestida de negro, preparada para sair.

Vê passar a correr a criada jovem e apercebe-se de que alguma coisa estranha ocorreu.

Desce as escadas que dão para o pátio.

d --

Agarrado ao portão meio aberto, exausto e com a boca a sangrar, está o Domingos.

Aninhas e a criada jovem amparam-no.

e --

Maria das Mercês corre para o ferido.

Maria das Mercês: Que foi? (Para Aninhas:) Deu-lhe alguma coisa? (Estende a mão para lhe tomar o pulso.)

Aninhas: Bateram-lhe.

Maria das Mercês: Bateram-lhe? Quem é que te bateu, Domingos?

Aninhas: Por amor de Deus não conte nada ao menino.

Maria das Mercês: Mas quem foi, mulher? Quero saber já quem foi.

Domingos: O Manel...

Maria das Mercês: Qual Manel?

Aninhas: O Manel Alemão. Jesus, se o menino descobre é uma desgraça.

Maria das Mercês: Deixa lá o menino e vá mas é buscar o frasco do alcool. (Para a criada jovem:) Vai tu.



Depressa, despacha-te.

Maria das Mercês despe o casaco de Domingos.

f --

Maria das Mercês e Aninhas levam o ferido para o fundo da escadaria. Sentam-no num degrau.

Enquanto esperam o regresso da criada jovem, Maria das Mercês inspeciona o rosto do ferido, limpa-o com a ponta da camisa, acalma-o.

Maria das Mercês: Dizes ao senhor Engenheiro que desmaiaste quando ias a apanhar a camioneta, percebes? (Domingos concorda com um aceno). Bandido. Espancar assim o pobre rapaz.

Domingos para Aninhas: Os cães...Vá dar comida aos cães. Ouve-se um carro a arrancar.

C A P Í T U L O E

1. CASA DA LAGOA, 1972

a --

Aninhas fecha as vidraças do "living" (repetição de D-J6) Dá uma ligeira arrumação na sala e sai, fechando a porta.

b --

O "living" em meia-penumbra com o peixe-santo em primeiro plano. início do genérico

c --

O telefone toca.

Voz de Maria das Mercês: Sim...? Eu sei, Tomás... Mas vem jantar ao menos? Não, ninguém telefonou. Fico à sua espera, agora veja lá. Um beijo.⁴

2. FÁBRICA DE MADEIRAS, S/D

a --

No seu gabinete, o Engenheiro desliga o telefone, depois da conversação com Maria das Mercês.

b --

Dirige-se para a cadeia de corte e/prensagem.

Ruido ensurdecedor de máquinas em laboração. Atravessa as secções,



inspeccionando de passagem este ou aquele trabalho, respondendo ao encarregado, etc. As vozes não se ouvem. (Cf. D-4a)

c --

À porta do gabinete do Proprietário da Fábrica, Sr. Marcelino da Mota, ^{o Engenheiro} detem-se um instante.

fim do genérico

d --

Gabinete. Na parede, uma grande foto do Proprietário e da Esposa em moldura oval. Em lugar de destaque um placard com amostras de aglomerados: "PLACAS MOTAL, ^{superiores} melhores-que à madeira natural. Peça catálogos."

No momento em que recebe o Engenheiro, Marcelino da Mota está a acabar de assinar um molho de letras bancárias. Fala-lhe sem levantar os olhos da caneta e ao ritmo em que vai apondo assinaturas.

Marcelino da Mota: Pois, Engenheiro... desta vez é que me parece que não pode ser nada. Não é má vontade... você sabe muito bem... mas desta vez é mesmo impossível. (Olha-o de frente) Absolutissimamente. (Recomeça a tarefa das assinaturas)

assinhar o dinheiro

Engenheiro: O senhor Marcelino da Mota lá sabe.

Marcelino da Mota: Sabemos os dois. Pôr dinheiro em terreno pelado, quando o que a gente precisa é de floresta...

Engenheiro: Não se trata propriamente de pôr dinheiro.

Marcelina da Mota: Pior, trata-se duma segunda hipoteca. Mas, enfim, não seria por aí que a gente havia de se desentender. (Arrumando as letras que finalmente acabou de assinar:) Letras e mais letras. Qualquer dia mostram-nos uma nota de conto de reis e já não somos capazes de a reconhecer.

Engenheiro: O senhor Marcelino da Mota viu o terreno?

Marcelino da Mota: E careca, então eu não sei? E o que a fábrica precisa é de madeira. Pausinho, Engenheiro, pausinho para bater com os nós dos dedos.

Engenheiro: Madeira para mastigar...



Marcelino da Mota: Exactissimamente. Terreno pelado, só para semear de tijolo ou para abrir o coval.

Engenheiro: Dentro de cinco anos já lá há eucaliptos prontos para o corte. Mas, está bem, o senhor Marcelino da Mota tomou a sua decisão...

Marcelino da Mota: Dentro de cinco anos? E nessa altura você pagava-me a hipoteca e vendia os eucaliptos. Não, Engenheiro, não é com terreno que a gente se governa.

Engenheiro: Está dito, não se fala mais nisso.

Marcelino da Mota: Pelo contrário, pelo falar é que a gente se entende. Por este andar temos as máquinas à fome, sem um toro que as satisfaça. Sabe quando chega a próxima partida de Cabinda? (Pega numa carta que entrega ao Engenheiro) Leia, é do armador.

O Engenheiro lê a carta apressadamente.

Marcelino da Mota: Madeira a apodrecer no cais, aí está no que deu o ~~tal~~ terrorismo. E nós, que culpa temos nós? Levam-nos o pessoal, deixam-nos sem barcos, permitem toda a pouca-vergonha da emigração... E nós?

Entra um funcionário de confiança.

Funcionário: Está ao telefone o Governador Civil por causa do Cortejo de Oferendas.

Marcelino da Mota: Cortejo. Então isto agora é todos os anos? (Levanta o auscultador. Para o Engenheiro:) Desculpe... (Estende-lhe a mão.) Senhor Governador? Então como está Vossa Excelência? Muito folgo, muito folgo. Absolutissimamente... É um dever, numa hora destas não se pode esmorecer...

3. POUSADA DA VILA, S/D

a --

Ao balcão do bar, o Engenheiro telefona à Dama das Unhas de Prata.

Engenheiro: Dizes que sou teu primo, sei lá... Hipoteca, le-



tras, tanto faz... O quê, estás proibida de ter primos? E ele? O Velho, porra!

Desliga brutalmente. Senta-se e manda vir um whisky.

b --

Entra o Padre. É um homem de menos de trinta anos, moderno e de boas famílias.

Padre: Ainda bem que o encontro.

Engenheiro: Um whisky?

Padre, recusando: Estou cheio de pressa, obrigado. Já lhe falaram no Campeonato do Asilo, não falaram?

Engenheiro: Doutorzinho, você é um crava dos antigos.

Padre, rindo: Crava ou não, você tem que entrar com algum.

Engenheiro: Caramba, a Maria das Mercês passa a vida a fazer roupa para o Asilo e você ainda me vem cravar?

Padre: Roupa para o Infantário, é diferente. O Infantário tem outro significado, não se esqueça.

Engenheiro: Bem sei, cheira a cueiros. Mas okay, ponha lá cinco contos. Correcto?

Padre: Correctissimo.

Engenheiro: E não me fale de cueiros. Cueiros e filhos dos outros são lá com a Maria das Mercês. Combinado?

Padre, batendo-lhe no ombro em sinal de despedida: Você hoje está em dia não.

Engenheiro: Estou mosca, só vejo é camaleões.

c --

O Padre sai.

d --

O Engenheiro volta ao telefone.

Engenheiro: Sou eu, outra vez...

4. CASA DA DAMA DAS UNHAS DE PRATA, S/D

a --

Gatucha, a Dama das Unhas de Prata está ao telefone.

Gatucha: ...Certissimo... Compreendo tudo. Só que o tipo



*Esclarecer
este
diálogo*

está a chegar... Responde tal! Não resulta. Tomás, então eu não sei? Certíssimo, Tomás. Mas qual primo, qual banana? Sei muito bem, que coisa! (Sobressalta-se com qualquer indício exterior).

E ele! Ciao!

Desliga.

b --

Entra o Juiz Conselheiro, guardando as chaves no bolso. Pousa em cima da mesa um embrulho de trouxas de ovos.

c --

Gatucha beija-o, um tanto formalizada.

Gatucha: Ao menos podia-me ter telefonado.

Conselheiro: Telefonado?

Gatucha: Ai, acha que não tenho razão para estar em cuidados? Espantoso, Gatão. Verdadeiramente espantoso. Queixa-se da tensão e de não sei quantas coisas, assusta-me com tudo quanto há e, vejam só, fica com o ar mais inocente deste mundo. E agora põe-se a olhar para o relógio.

Conselheiro: Estava a ver se é assim tão tarde para esse exagero todo.

Gatucha: Exagero ta gueule. Queres-te ir embora, é?

Conselheiro, sentando-se: Não dramatizes...

Gatucha: Mais non, je fais pas le dramme. Tu é que andas lá por onde muito bem te apetece e a mim só me dás os restos.

Conselheiro, em tom de censura: Sinceramente, Gatucha!

Gatucha: Mais oui, chérie. C'est shocking mais c'est vrai! Gastas-te por onde te dá na realíssima gana, julgas que não sei?

Conselheiro: Por favor, Gatucha! Sou lá agora algum jovem ^{mas} para/andar para aí a gastar!

Gatucha: Oh... Desculpa-te, isso, desculpa-te. Mas qualquer dia ponho-te um par deles que nem sabes por onde é que andas.

Conselheiro, abrindo os braços numa ironia forçada: O grande



ultimatum!

Gatucha: Et voilà!

O Juiz-Conselheiro aproxima-se da janela. Fica de costas para a jovem e prudentemente recuado para dentro, de modo a não ser visto do exterior. Silêncio demorado.

Gatucha: Gatêo...

Conselheiro: Hmm?

Gatucha, em voz grave e serena: C'est fini. D'accord?

O Juiz-Conselheiro tem um sobressalto: interpreta o que acaba de ouvir como uma declaração de ruptura. Volta-se.

Conselheiro: Terminado?

Gatucha, com um sorriso malicioso: Sim, le petit dramme. Fazemos as pazes. Okay?

O Juiz-Conselheiro avança para ela. Gatucha vai ao seu encontro. Beijam-se.

A jovem sai então para ir buscar um embrulho que o Velho abre com curiosidade. Um LP de "As Bodas de Figaro"

Conselheiro: Para mim?

Gatucha: Embora não mereças...

O Juiz-Conselheiro torna a beijar a jovem e, com ela enlaçada, põe o disco no pick-up. A Dama abre o pacote dos doces.

Conselheiro: ~~Admirável~~ Que ~~maravilhoso~~.

Gatucha: Em francês... Diz isso em francês.

Conselheiro: Merveilleux... Pourquoi em francês?

Gatucha: Porque sim. É a língua das putas. (Pausa) A puta sou eu, claro. Para não lhe dar tempo a qualquer reacção mete-lhe um doce na boca. Depois serve bebidas - whisky para ela, porto para ele. O Juiz-Conselheiro acompanha em surdina a ária que o disco transmite.

Conselheiro: Maravilha. Nem imaginas o presente que me oferecete.

Gatucha: Oh, eu sabia que o meu amor gostava. (Aproxima-se muito dele. Em voz terna:) Além disso é a única maneira de poder ir à opera contigo. E assim! (Afasta-se dum salto e levanta o vestido até às axilas) Nua!



5. TABERNA NA GAFEIRA, S/S

a --

O Engenheiro, a caminho da Casa da Lagoa para o Jaguar e entra na taberna da Gafeira (ref. B-4b). Dirige-se ao telefone.

6. CASA DA DAMA DAS UNHAS DE PRATA, S/D

a --

Penumbra. Aquário em primeiro plano. O Juiz-Conselheiro e Gatucha estão nus sobre a cama.

Toque de telefone.

Gatucha: Responde tu, amor.

Conselheiro: Responde tu, já sabes.

A jovem salta por cima do Velho e vai ao telefone.

Gatucha: Alô? Para que número deseja falar?

A voz do Engenheiro diz um número.

Gatucha: É engano. (Desliga) Chato.

Volta para a cama.

Conselheiro: Pela voz parecia um individuo cheio de à-vontade.

Gatucha: Os meus namorados são assim. Têm todos carradas de à-vontade.

Novo toque de telefone.

O Juiz-Conselheiro levanta-se, embrulhado no lençol e quando está ao pé do telefone para um instante.

Conselheiro, voltando-se para a jovem: Aguenta-te.

(Sai para o banheiro).

Gatucha: Alô! É outra vez engano. Não há cá nenhum Sobral nem meio Sobral. Com licença. (Para dentro:) Não te demores, Gatão!

Corre a estender-se na cama.

7. TABERNA DA GAFEIRA, S/D

a --

Entra o emigrante Manuel Alemão.

b --

Estandalhaço dentro da taberna donde sai, expulso a pontapés pelo Engenheiro, o emigrante que empunha uma garrafa partida.



Taberneiro e mais homens conseguem puxá-lo para dentro da taberna e fazem barreira ao Engenheiro, acalmado-o.

Engenheiro, gritando lá para dentro: Quem não pode com o patrão bate no chão. E quem me bate num criado é porque me quer bater a mim. Ouviste bem, meu safardana?

Mete-se no Jaguar e parte.

8. CASA DA LAGOA, S/D

a --

A espera do Engenheiro estão Maria das Mercês na varanda da Casa e no pátio, o Domingos.

b --

O Engenheiro salta do Jaguar e corre para Domingos. (pags.290-291)

Engenheiro: Foge maldito!

O mestiço, apavorado, hesita, tenta fugir mas é agarrado pelo Engenheiro que lhe deita as mãos ao pescoço.

Engenheiro: Capado. Deixares-te abandalhar por um bardamerda daqueles! Por amor de Deus defende-te! Defende-te ou acabo contigo aqui mesmo!

Sacode-o nas mãos, mas vê-se que faz um esforço desesperado para dominar a violência que irrompe de dentro dele.

Maria das Mercês, Aninhas e a criada jovem, tiram-lhe Domingos das mãos.

c --

Arrasado pelo esforço de se dominar o Engenheiro deita as mãos à cara brutalmente como que a cobri-la da vergonha, e foge, escada acima, para o "living".

Deixa-se cair num maple, vencido.

d --

Maria das Mercês traz-lhe um copo de whisky e a bolsa do cachimbo. Calça-lhe umas chinelas, desaperta-lhe a gravata. (pag. 292-3)

Maria das Mercês, afagando-o contra o peito, como se fosse um filho: Amor pequenino... Meu querido, meu grande amor pequenino...



9. ESTRADA MARGINAL, S/D

a --

O Velho no carro em marcha extremamente vagarosa.

Ao chegar a Carcavelos entra no parque de estacionamento e pára.

Engole uma pastilha, olha-se no espelho retrovisor. Sua. Desaper-
ta a gravata, desabotoa o colete.

Abre a porta do carro e fica sentado, pernas de fora do carro à
espera de recuperar.

Diante dele é a praia deserta ao anoitecer. O mar distorcido, per-
dendo forma. As nuvens agitadas. A ~~solidão~~^{solidão} total...

CAPÍTULO F

1. ESTUDIO DA TOBIS, 1973

a --

Sala de projecção. Realizador, assistente e produtor estão senta-
dos. Vozes off durante a projecção.

b --

Projectam-se em mudo momentos das cenas: B-3a (televisão) e E-4c.

Produtor: Mas alguma vez a censura deixava passar isto?
Vocês estão a gosar ou quê?

Assistente: A Censura vai cair toda em cima do Jogo do Olho
Vivo e deixa o resto.

Produtor: Jogo do quê?

Assistente: Jogo do Olho Vivo.

fim do genérico

Realizador: ^{irónico} Em cada português há um policia escondido. (Pau-
sa) Não sou eu que o digo. É o filme.

Produtor: A chatice é essa. Se fosses tu a dizê-lo estava-
-me nas tintas. Que é isto agora?

Assistente: A cena dos caçadores.

No ecran, em grande plano e em mudo, Carlos Eurico da Costa na me-
sa dos caçadores.

Realizador: Nas cenas de caça seguimos rigorosamente o técni-
co.



Produtor: Quantos metros gastámos já de película?

2. SALA DE JANTAR DA PENSÃO, 1972
(pag. 207)

a --

Grande plano de Carlos Eurico da Costa, em conversa com os caçadores que bebem à sua mesa. Referem-se de passagem ao aluguer da lagoa.

b --

Noutra mesa, o Realizador e o Padre.

Realizador: "Quem não pode bater no cão..." Como é que ele disse?

Padre: Quem não pode com o patrão bate no cão.

Realizador: E o outro?

Padre: O emigrante? Ficou-se com elas e amochou. Você é que nunca viu o Tomás quando perdia a cabeça. Cegava.

Realizador: Como o avô. Ele costumava falar dum avô que tinha um olhar que cegava.

Padre: Tinha a mania das histórias, o Tomás. E o mais estranho é que as contava sempre da mesma maneira.

Realizador: Exacto. Contava-as tantas vezes que acabava por acreditar nelas.

Padre: Meu Deus, falamos dele como se já tivesse morrido.

Realizador: A do fidalgo do brilho que cegava era uma história estranhíssima. Metia um velho... acho que era o avô... Um velho que obrigava as amantes a andarem de lenço vermelho.

3. GAFEIRA, S/D

Sequências em mudo, comentadas pelo Padre e pelo Realizador em off. (pag. 165-8)

a --

Numa cavalaria, Dom Tomás-Avô, dito o Gago (que é Engenheiro com



barbas patriarcais) acaba de fazer amor com uma camponesa a quem oferece um lenço vermelho.

Padre: Conheço a história, conheço.

b --

A amante põe o lenço. Esgueira-se e quando passa por uma eira onde trabalhavam várias mulheres reconhece numa delas um lenço igual. Sobressalta-se. Mais adiante cruza-se com outra que, estranhamente, não parece aperceber-se do sinal que as identifica.

Padre: As tantas a aldeia estava cheia dos tais lenços.

c --

Desvairada, a camponesa arranca o lenço e foge para casa. Na sua fuga só vê mulheres com lenços iguais.

Realizador: Tem a certeza de que foi verdade?

Padre: Parece que sim. O velho tinha a alcunha do Gago e acabou entrevado em casa.

d --

O Gago sentado num cadeiral. Um criado tira-lhe o bacio com dejectos, que substitue por outro.

e --

O Gago, no seu trono, é içado para cima de um carro de bois. Um moço, de pé, segura-lhe pelas costas o cadeiral.

f --

o carro de bois atravessa o largo da igreja à saída da missa e o Gago vê com espanto que todas as mulheres usavam lenço vermelho. Apura a vista, estica-se todo para a frente, incapaz de acreditar nos seus olhos.

Realizador: O Engenheiro dizia que ele morreu quase cego. Ou daltonico. Acho que via lenços por toda a parte.

g --

O Gago rompe em gargalhadas descomunais. As feses transbordam do carro de bois.

4. SALA DE JANTAR DA FENSÃO, 1972

a --

Padre: Simplesmente, os lenços eram mesmo verdadeiros.

Realizador: O quê, todas aquelas mulheres...



pones explicito
 Padre: Todas tinham passado a usar o mesmo lenço, sem ele saber. E dessa maneira defendiam as infelizes que lhe tinham caído nas garras.

Realizador: Chama-se a isso a Parábola da Multiplicação dos Lenços.

Padre: Moralíssima, como todas as parábolas.

Realizador: É subversiva. Absolve a distinção do adultério.

Padre: É verdade! Você ainda se lembra do Jogo do Olho Vivo!

Realizador: Claro que lembro. Caça...

Padre: Caça é de caras. Caça... tiros. Tiros... revolução. Revolução... subversivo. Em três jogadas: acertei na muge. Agora você. Emigrante...

Realizador: Emigrante? Emigrante... expatriado. Expatriado... subversivo. Ganhei! Em duas jogadas cheguei à conclusão. Não há dúvida. Neste país tudo o que não é oficial é subversivo.

5. ESTRADA DA GAFEIRA, 1972

Desvio de acesso à lagoa.

O Regedor e três homens espetam um cartaz num pinheiro:

"PARQUE DE ESTACIONAMENTO. Bem-vindos, Srs. Caçadores!"

6. LAGOA, 1972

a --

Algures, na margem, ao pé de um casebre de caçadores, o Cauteleiro e o Guarda-rios comem enguias no espeto e bebem pelo garrafão. Estão já toldados de vinho.

O Guarda cantarola: "Ó, ai, ó linda... Vou capar o galeirão... Vou capar o galeirão. Pró ter sempre à minha mão."

acabando de cantar
 Guarda, ~~depois de ter cantado~~: Está boa ou não está?

O Cauteleiro, meio embrutecido, não o ouve. Fixa atentamente certo ponto da Lagoa...

b --

...onde vislumbra um vulto esfumado em neblina: o Engenheiro.



c --

Guarda: Compadre... Que é isso, compadre?

Cauteleiro, sem desviar os olhos do mesmo ponto: Acolá...

Guarda: Acolá o quê, compadre?

Cauteleiro: O gajo...

d --

Olham ambos o mesmo ponto. A visão tinha desaparecido.

Cauteleiro: Estava mesmo agora acolá.

Guarda, encarando com ironia o Cauteleiro: O Engenheiro?
(O Cauteleiro acena que sim. Pausa.) E você viu-o? (Outro aceno do Cauteleiro) E tem a certeza que era ele? (O Cauteleiro confirma). O Engenheiro? (Nova confirmação do outro. O Guarda então abre-se numa gargalhada:) Você é mas é uma grande encomenda!

Cauteleiro, inquieto: Vou-me embora, compadre.

Guarda: Não vai tal. Enquanto não abatermos este garrafão não há fantasma que nos arranque daqui para fora.

Cauteleiro: Aquilo não era fantasma ~~zombeta~~. Era o Infante, essa lhe afianço eu.

Guarda: Quais Infante, quais elefante.

Cauteleiro: Amanhã têm-lo aí, você verá.

Guarda: Vai uma aposta? (Levanta-se e grita:) Dom Tomás! Eh, Dom Tomás dum cabrão!

Cauteleiro: Não é por acaso que o do cinema já cá está. São amigos, estão feitos.

Guarda: Feito está o Regedor que quer fazer disto um hotel de valdevinas.

Cauteleiro: Muito possível, não digo que não. A pala da caça e dos turistas só pensa em encher isto de marafonas da alta. (Pausa) E de marafonas quem é o entendido?

Guarda: O Engenheiro.

Cauteleiro: Percebeu agora como estão todos feitos? Se você



tivesse assistido às cenas que eu já assisti aqui...

Guarda: Faço uma ideia.

Cauteleiro: Aqui. Neste mesmíssimo lugar onde a gente está agora.

Guarda: Pois sim, mas quem muito fornicava acaba fornicado.

Cauteleiro: Burgueses à porrada, touradas... o fim do mundo. Aqui mesmo onde nós estamos. Faz amanhã quatro anos, dia da abertura dos patos do ano de 68.

Guarda: Fornicou-se, essa é que é essa. Não lhe valeu ser dom nem engenheiro para coisa nenhuma.

Cauteleiro: Peço perdão, o fornicado fui eu. O compadre vê além daquele monturo? Pois foi lá que me tiveram de desenterrar com bichos até às orelhas.

7. LAGOA, S/D

a --

Monturo. Anoitecer.

Por detrás dele o Cauteleiro à espreita.

Música.

b --

O Engenheiro e convidados estão numa clareira. O casebre onde se encontravam o Guarda e o Cauteleiro encontra-se iluminado. Fim de piquenique de caçada. Música de pick-up portátil.

Maria da Paz e o marido conversam com uma jovem ^{2m} botas de montar sobre os inconvenientes do casamento em comunhão de bens. Um velho em jaqueta camuflada de caçador passeia-se com o chapéu coberto de ramagens.

c --

O Engenheiro fala de touros a um estrangeiro e com uma toalha exemplifica alguns passes.

De algures, uma convidada corre para ele imitando a investida de um touro. O Engenheiro recebe-a com uma sorte de diestro. Torna a citá-la. Grita-lhe um olé, bate palmas.

A partir daí inicia-se um divertimento em que os diversos casais simulam um jogo tauromáquico onde as mulheres tomam o papel das reses.



d --

O marido de Maria da Paz tira o folar que traz ao pescoço e incita a mulher à lide. Esta corre para ele e ao investir arranca-lhe o lenço das mãos. Ri, divertida. Agora os papéis invertem-se: é ela o toureiro. O marido aceita o jogo, ^{a princípio com condescendência} ~~divertido~~ (Maria da Paz é aplaudida com gritos de "Olé, Conchita" e "Viva tu Madre") mas a certa altura sente-se contrafeito.

e --

A volta a lide das esposas prossegue.

f --

O marido de Maria da Paz abandona o jogo e vai servir-se de uma bebida.

g --

Maria da Paz aponta então para um casal que se toureia. Com o lenço cita o homem, que abandonou a mulher e investe para ela. Passes cada vez mais cingidos. O homem, ao passar, cola-se ao corpo de Maria da Paz, torneia-o.

h --

Maria das Mercês, no casebre dos pescadores, acalma a esposa do homem com quem Maria da Paz está brincando às touradas e que se encontra um tanto embriagada.

i --

Maria da Paz vem por detrás do marido, que está sentado numa pedra e põe-lhe uma flor na orelha. Beija-o.

A volta a tourada prossegue.

Maria da Paz passa-lhe as pernas em torno do peito. O marido sacode-se, ^{com falsa descontração. Depois} rindo, levanta-se para se libertar mas não consegue. Acaba por ficar com ela às cavalitas.

Grito de triunfo de Maria da Paz: Yoopie!

Seguidamente força o marido a atravessar os grupos que se toureiam e, ao passar pelo parceiro de há pouco tira a flor da orelha do marido e lança-lha como um desafio. Alegrementemente o homem investe para ela que simula bandarilhá-lo

j --

A mulher que estava no casebre de pescadores foge em lágrimas para o meio da mata.

Maria das Mercês corre atrás dela e logo a seguir o Engenheiro.

k --

É então que o Engenheiro descobre o Cauteleiro detrás do monturo. Deita-lhe a mão imediatamente.



Engenheiro: Que estás aqui a espiar? Ouviste? Que estás tu a espiar, bandido?

Comprometido e assustado, o Cauteleiro baila-lhe nas mãos sem um protesto.

Com um repelão vê-se atirado para o monturo e logo espesinhado contra o estrume.

Engenheiro, calcando-o sempre: Af... na merda! Na merda é que é o teu lugar!

8. LAGOA, S/D

a --

Rosto do Cauteleiro inundado de vinho, como se fosse sangue. Com as costas da mão procura limpar os fios que lhe escorrem da boca.

b --

Ao lado dele, o Guarda dobrado sobre o garrafão. Em fundo o casebre de pescadores.

c --

O Regedor aproxima-se.

C A P Í T U L O 6

1. PENSÃO DA LAGOA / LAGOA, 1972

a --

Bonés e bolsas da caçadores pendurados num bengaleiro. início do genérico

b --

Sala da Pensão. Noite.

Carlos Eurico da Costa, à mesa do Padre e do Realizador expõe alguns pormenores da abertura da caça. Faz croquis no papel.

fim do genérico

(A descrição ao vivo da caçada apresenta-se como uma ilustração vivida e extensa que se desenvolve a partir dos comentários de C.E.C., e, como tal, interrompida por essas intervenções.)

Carlos Eurico da Costa: Para dar uma ideia de conjunto, o melhor é filmar de dentro dum barco. Do lado de



lá, no começo da lagoa.

Realizador: De costas para o mar, portanto...

Carlos Eurico da Costa: De costas para o mar.

Inicia-se a descrição da caçada. Madrugada. O Realizador (acompanhado de um jovem remador) está dentro do barco, à espera.

Carlos Eurico da Costa, off: Os patos levantam sempre para terra, neste caso na direcção sueste. O que a si lhe convém é apanhá-los de frente. Não é isso?

Realizador, off: Exacto.

O barco do Realizador desloca-se para sueste. Toma posição, apontado para o mouchão. Imobiliza-se.

Panorâmica da lagoa. Caçadores embuscados. Espera.

Subitamente rompe a fusilaria.

2. CASA DA LAGOA, 1972

a --

Manhã.

Casa fechada.

Ouvem-se tiros. Fumo de pólvora no ar.

b --

Aninhas sai. Leva com ela uma pequena saca com merenda. Fecha o portão e segue pela estrada que conduz à aldeia. Vê-se-lhe o rosário apertado nas mãos.

3. LAGOA, 1972

Continuação das cenas de caça.

4. LARGO DA GAFEIRA, 1972

a --

Aninhas, sentada num banco da igreja vazia, fita a imagem de S. Jorge a trespassar o dragão. (Vaga associação com o peixe sagrado).

b --

Princípio da tarde.



Largo deserto. Aninhas escolhe um local discreto nas proximidades da igreja e senta-se a comer.

c --

A certa altura descobre que está a ser observada por um rafeiro, um cão triste e defeituoso que a olha com submissão.

Atira-lhe comida, procurando chamá-lo.

O rafeiro amedronta-se e foge.

d --

Aninhas, lentamente, guarda na bolsa o pedaço de pão que estava a comer.

5. LAGOA, 1972

a --

Letreiro de F-5.

Piquenique popular: carroças enfeitadas com palmas, transportando pipos de vinho; enguias e tachos nas fogueiras; peças de caça no chão; música e baile ao ar livre. O cenário tem reminiscências de Brueghel.

Camioneta de feirantes, anunciando mercadorias pelo altifalante (a mesma de A-3a).

b --

O Regedor e o Guarda-rios percorrem o arraial. De grupo em grupo, aconselham precauções com as fogueiras e vão já recrutando gente para limpar a lagoa no dia seguinte.

A lagoa agora é dos gafeirenses e esse sentimento é evidente no à-vontade colectivo.

c --

Relizador filmando um pormenor do piquenique. Ao lado dele o jovem local *que lhe serviu de assistente em c e de rimador em G-1b*

(Numa passagem quase momentânea vê-se o operador de O DELFIM e mais pessoal de filmagem a focarem esta cena.)

C A P Í T U L O H

1. LAGOA, 1973

E verão.

Panorâmica. Margens desertas.



começo do genérico

2. GAFEIRA, 1973

Fundo: Tema de "O DELFIM"

Panorâmica aérea da aldeia em movimento.

3. FÁBRICA DE MADEIRA, 1973

a --

Entrada da fábrica.

fim do genérico

b --

O Proprietário da fábrica vem despedir-se à porta do Padre, Realizador e Assistente.

c --

Entram no DS do Realizador.

4. A CAMINHO DE ÓBIDOS, 1973

a --

Padre: Foi aqui que o Domingos perdeu o braço.

Realizador: ^{Bom sei.} (Deu-me a impressão que este senhor Mota não está lá muito convencido da fuga do Engenheiro.

Padre: Também a mim. Se calhar pensa que ele cavou por causa das dívidas ~~ocorridas~~.

O Padre olha um dossier do Realizador que está no porta-luvas com uma fotografia por cima - a imagem do peixe santo.

Padre: Posso ver?

Realizador: São apontamentos para o filme. ~~Muito de respeito.~~

Padre, olhando a foto: Por este andar você vai acabar por fazer um filme-mito.

Assistente, sorrindo: E vai mesmo.

Realizador: Filmes-mito é o que há mais no cinema subdesenvolvido.

Padre: Olhe, acolá é outro sítio onde ele costumava parar.



Realizador abranda.

Realizador, travando: Não se importa?

Padre: De maneira nenhuma.

Apeiam-se diante dum café de estrada junto a uma tosca oficina de automóveis.

O Realizador vai até à porta da oficina. O Padre junta-se-lhe a seguir e saúda os dois homens que trabalham lá dentro - o proprietário e um moço.

Padre: Boa tarde.

Proprietário e ajudante: Boa tarde, senhor doutor.

Demoram-se entre, a porta a olhar a oficina, e depois seguem para o café ao lado.

Padre: Acho que este tipo é um mecânico bestial. Pelo menos o Tomás passava horas com ele.

No café da estrada só o Realizador se decide a entrar para dar uma rápida vista de olhos.

b --

Retomam a viagem.

Realizador: Reparou quando o tal senhor Mota disse que os agronomos não eram de fiar?

Padre: Questão de complexo, está claro. Para estes patos-bravos os agronomos gostam mais das árvorez do que da massa.

5. ÓBIDOS, 1973

a --

Turistas na rua.

Na rua principal, o Realizador, o Padre e o Assistente olham a praça da Igreja que fica um pouco abaixo deles, com a loja de antiquário ao fundo.

Padre: Aqui é que eu vi ^{dianh} pela última vez o Tomás Manuel.
~~A~~ Acolá ^{dianh} Antiquário.

Realizador: Com o Domingos?

Padre: Não. Com uma brasa que nem você imagina. Uma loura num bruto descaçotável...



Realizador: Loura?

Padre: Precisamente no dia em que se deu a tragédia.

b -- *parece subitamente preocupado sensibilizado com a informação. Um pouco abusto*
 O Realizador ~~começa a~~ *(desce)* para a praça da Igreja e o Padre e o Assistente acompanham-no.

Padre: Tanto quanto se sabe iam os dois em fim de semana. Encontraram-se aqui e seguiram...

Realizador: ... Para um Motel da serra.

Padre: *Ah, já lhe disseram?*
 Pelo menos jantaram lá. Até ^{ai} parece que não há dúvidas.

Realizador: Mas porque é que ele largou a loira a meio da noite?

c -- *Da loja de antiquários saia*
 De ~~Antiquário sai~~ *(Gatucha, a Dama das Unhas de Prata, com um embrulho que, pela maneira cuidadosa com que o transporta, se presume ser uma estatueta.*

d --
 O Realizador avança na praça, agora deserta, em direcção a ela. Faz-lhe um sinal com o braço, indicando-lhe o caminho que deverá seguir para o descapotável.
 Ela obedece.

A um canto do écran surgem holofotes que a iluminam fortemente. De dentro do Antiquário sai um poste de reflectores que um moço de filmagem orienta na direcção de Gatucha.
 Ruído da câmara, filmando.

6. ÓBIDOS, 1971

a --
 Gatucha entra no descapotável. Olha o relógio. Arruma a estatueta.

b --
 O Jaguar do Engenheiro chega ao largo. Passa vagarosamente por ela e segue por uma das ruas da saída da praça.

c --
 Pelo retrovisor vê que é seguido pelo descapotável de Gatucha. *Encaminha-se para*
~~dirigir-se~~ *para* uma garagem.

d --
 Gatucha pára o carro junto do Jaguar.



Beija o Engenheiro e entrega-lhe uma mala de viagem que este põe junto da dele. Gatucha leva o descapotável para a garagem.

e --

Gatucha e Engenheiro chegam no Jaguar ao Motel.

7. MOTEL DA SERRA, 1971

a --

Da entrada do Motel o porteiro vê aproximar-se um cigano montado num burro, seguido da mulher e do filho ao colo.

b --

O cigano, vestido de negro, leva um transistor colado ao ouvido que transmite as cotações da Bolsa. O jumento é tão pequeno que os pés do cigano razam a poeira da estrada.

c --

O cigano pára junto do porteiro. Tira dos alforjes uma colecção de facas de cozinha.

Cigano: Facas de aço, garantidas, de pura folha alemã... não é preciso?

Porteiro: Não, senhor.

Cigano: Ratoeiras, mata-moscas, pó para as formigas... Também não?

Porteiro: Também não.

Cigano: Então, amigo, ao menos diga-me lá as horas.

Porteiro: 6 e 25.

Cigano: A confiança?

Porteiro: A confiança. Porquê, vai para alguma entrevista?

Cigano: Vou de trabalho, e quem trabalha tem horas.

Porteiro: E acha bem que a patroa vá aí a pé enquanto você se refastela todo em cima do jerico?

Cigano: ~~Refastelo todo? Então...~~ Ela não tem burro...

d --

Bar deserto.

O Engenheiro bebe ao balcão. Mudou de roupa, agora veste blazer negro, camisa aberta e lenço de seda.

c --

Chega Gatucha, também em nova toilette.



Gatucha: Fiz-te esperar muito, amor? (Abre a mala) Olha, trouxe-te o recorte. (Para o criado:) Whisky sour.

Engenheiro, lendo o recorte: Morte subita do Conselheiro Mesquita Bernardino. De que data é isto?

Gatucha: Do dia do enterro. Mas lê que é delicioso. É o único jornal que fala de morte súbita.

Engenheiro: Não, o Popular também dizia "inesperadamente" (Lê:) "~~do~~ Segundo o médico particular do juiz-conselheiro, ~~de~~ ~~Sequeira Ramalho~~, a vítima sofria de artereosclerose evolutiva e tinha estado recentemente em tratamento clínico na Suíça..."

ou qualquer coisa assim.

Gatucha: Continua, continua...

Engenheiro: "... A excessiva actividade com que se devotava à questão nacional apressaram evidentemente o fim da sua carreira exemplar..."
Ah, esta é linda: "A excessiva actividade com que se devotava à questão nacional..."

Gatucha: Então não é?

Engenheiro: Questão nacional. Só te faltava essa, seres promovida a questão nacional. (Recomeçando a leitura:) Ontem à tarde, depois do colapso que o acometeu na auto-estrada...

Gatucha, tenta tirar-lhe o recorte da mão: Vai gosar outra.

Engenheiro: É o que está cá escrito.

Gatucha, lendo: "Ontem à noite, depois do colapso que o acometeu ao chegar à sua residência..."

Os dois quase ao mesmo tempo: "... depois de uma reunião particularmente trabalhosa nos paços do Tribunal..."

Riem.

Gatucha: Uma tarde particularmente trabalhosa...

Engenheiro: No ^{Tribunal} ~~paço~~, imagina!

Gatucha: É de loucura. Palavra que é de loucura. (Tira-



-lhe o recorte, que dobra e guarda na mala).

Engenheiro: E a boutique?

Gatucha: A boutique é minha. E o apartamento. Tudo em meu nome, e não se pode dizer que seja ~~meu~~ ^{la, grande coisa.}

Engenheiro: O chamado crime perfeito.

Gatucha: Crime, uma ova. O tipo não morreu em cima de mim, está bem?

Engenheiro: Por isso é que é crime perfeito. Deste-lhe a estocada e mandaste-lo morrer para longe.

(Bêija-a:) Louva-a-deus.

Gatucha, bruscamente: Detesto! Peço-te por tudo que não me venhas com coisas dessas.

Engenheiro, como se a não ouvisse: Sabes quem é que tem mais medo da louva-a-deus? A sério, agora não estou a brincar.

Gatucha, para arrumar o assunto: O macho, toda a gente sabe.

Engenheiro: Qual quê! O gafanhoto. O gafanhoto verde.

Gatucha, chamando o barman para disfarçar: É capaz de me arranjar umas amêndoas. Ou então ~~cajou~~, tanto faz.

Engenheiro: O gafanhoto verde é que as corta como gente grande. Tem medo que ela o confunda com o louva-a-deus e o leve com ela para a cama.

8. CASA DA LAGOA, 1971

Noite.

Aninhas atravessa o pátio.

As luzes do living apagam-se.

9. MOTEL, 1971

a --

Quarto de Gatucha e do Engenheiro.

O Engenheiro, vestido à pressa, arruma a mala e bebe grandes goladas de whisky pela garrafa. Sentada no leito, tronco nu, a jovem



chora em silêncio.

b --

O Engenheiro sai com a maleta na mão.

Entra no Jaguar. Procura uma hip-bottle de whisky que mete à boca. Arranca desvairadamente. O carro uiva, estrada fora.

10. CASA DA LAGOA, 1971

a --

O carro chega ao portão, que está fechado.

O Engenheiro abre o portão e em voz segredada manda calar os cães. Procura as chaves nos bolsos mas não as encontra. Despe o casaco que lhe tomba no chão. Apercebe-se então de que a porta estava aberta e entra.

Acende a luz da entrada.

Senta-se ao fundo das escadas procurando recompôr-se do álcool.

Descalça os sapatos.

b --

Em meia, vai subindo as escadas, desapertando entretanto a camisa e o cinto.

Entra no quarto.

As escuras, para não acordar Maria das Mercês, despe-se e enfia-se na cama.

Silêncio.

c --

Repentinamente, acende a luz da mesa de cabeceira e dá um salto para o meio do quarto.

d --

Na cama está o Domingos. Morto e de olhos revirados.

11. LAGOA, 1971

a --

Em momentâneas aberturas de luz, o vulto de Maria das Mercês, atravessando nua a mata.

b --

A lagoa. O mar.

Silêncio.

c --

A noite a clarear. Uivar secreto de cães.



O mar forte.
A Urdiceira.
A câmara corre ao longo da lagoa.
Maior claridade.
d --
Repetição da cena a) inicial do filme.

F I M

