

O *DELFIN* DE JOSÉ CARDOSO PIRES OU A LITERATURA COMO CONTRAPONTO ENTRE LIBERTINOS E MARIALVAS

JOSÉ CARDOSO PIRES' O *DELFIN*: LITERATURE AS A COUNTERPOINT
BETWEEN LIBERTINES AND MARIALVAS

Rui Sousa

Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, CLEPUL

ruidnsousa@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2810-0092>

ABSTRACT

This paper examines the categories proposed by José Cardoso Pires in the essay *Cartilha do Marialva* (1963) through the counterpoint between two central figures in *O Delfim* (1968): Tomás Palma Bravo and the writer figure, who simultaneously fulfills the roles of author and narrator within the novel's plot. The central argument focuses on the author-narrator figure, analyzed within the framework of the libertine individuality category outlined in the *Cartilha do Marialva*, which operates as the perfect counterpoint to the *marialvismo* embodied by Tomás. The analysis emphasizes the pivotal role of the literary institution in shaping the tension between these two interlocutors and in structuring the novel itself as a hypothesis for mythologizing the engineer's image. This mythologization, in turn, underpins the construction of the author-narrator as an alternative locus of power through memory and literary transfiguration.

Keywords: Marialva, libertine, tension, author, *O Delfim*

RESUMO

Este texto procura discutir as categorias propostas por José Cardoso Pires no ensaio *Cartilha do Marialva* (1963) a partir do contraponto entre duas figuras determinantes de *O Delfim* (1968), Tomás Palma Bravo e a figura de escritor que é simul-

taneamente o autor e o narrador do enredo apresentado no romance. O núcleo fundamental da argumentação desenvolvida é precisamente a figura do autor-narrador, entendida em função da categoria da individualidade libertina apresentada, na *Cartilha do Marialva*, como contraponto perfeito do marialvismo representado por Tomás. O contraste explora-se, sobretudo, em função da centralidade que a instituição literária ocupa na tensão entre os dois interlocutores e na própria constituição do romance como hipótese de fixação de imagem mítica sobre o engenheiro que é, ao mesmo tempo, o núcleo da edificação do autor-narrador como potência alternativa de domínio através da memória e da transfiguração literária.

Palavras-chave: Marialva, libertino, tensão, autor, *O Delfim*

No importante texto “Memória Descritiva”, publicado originalmente em 1977, José Cardoso Pires observou que a grande maioria dos críticos não conseguiu deixar de ver naquele que será provavelmente o seu romance mais marcante, *O Delfim* (1968), uma espécie de prolongamento ou transposição prática das considerações desenvolvidas no livro de natureza ensaística publicado com o título *Cartilha do Marialva*, em 1963 (Pires, 1999: 135-136). Na recente biografia do escritor, da autoria de Bruno Vieira Amaral, por exemplo, o capítulo que foca o romance apresenta um panorama das recensões críticas mais polémicas, na sua grande maioria direcionadas para a problematização do modo como a figura de Tomás Palma Bravo, derradeiro representante de uma linhagem de aristocratas estruturantes do ambiente vivido na terra alegórica da Gafeira, espelha os traços determinantes da figura do marialva. Nessas várias leituras, parte-se do pressuposto de que Cardoso Pires toma para si as categorias propostas na obra, representando-se como exemplo da figura contrapontística do libertino, que, como o biógrafo conclui, não é necessariamente evidente (Amaral, 2021: 325-339).

No entanto, de um modo que me parece um pouco paradoxal, a grande maioria da crítica dedicada ao romance, em particular nos textos direcionados para as aproximações à Cartilha do Marialva ou para a sugestão do diálogo com o francês Roger Vailland, não aprofundou significativamente a relação entre as teses do autor sobre o par marialvas/libertinos e uma das mais singulares e discutidas figuras da obra, o autor-narrador.¹ Com efeito, se existe consenso quanto ao facto de o caso emblemático de Tomás Palma Bravo representar quase na sua totalidade os motivos, comportamentos e hábitos mentais e culturais da mitologia do marialva português, não deixa de ser igualmente muito relevante que a composição da personagem do escritor regressado à Gafeira seja constituída, pelo menos em parte, de acordo com uma outra linhagem mitificada por Cardoso Pires, a dos libertinos. Personalidade urbana, consciente da sua pertença a uma mundividência distinta da dos habitantes da comunidade gafeirense e, em particular, do tipo de aristocracia hereditária representada por Tomás, observador astuto e rigoroso dos elementos constitutivos das relações humanas vividas nesse ambiente, o narrador adquire através da escrita um tipo de poder relativo, mas que, para o leitor, é sempre o predominante. Refiro-me ao poder de seleccionar, dispor criticamente e exhibir em recorrentes comentários profundamente derrisórios a estagnação de um modo de vida rural e do tipo de hierarquias e de preconceitos culturais constitutivos que nele dominam. Como Cardoso Pires sintetiza admiravelmente, muito do que no romance é dado a saber através da pluralidade de recursos e de temporalidades convocados pelo narrador assenta no contraponto tenso entre *Logos* e *Mythos*, no seio do qual o escritor protagonista se converte

¹ O essencial das questões relacionadas com a discussão desta figura autoral no quadro dos debates novecentistas sobre a questão do autor encontra-se pormenorizadamente discutido em Arnaut (2002: 115-139) e em Serpa (2013: 114-125).

em “mitoclasta de todas as horas”, um “deicida” em revolta contra os processos de conservação de motivos míticos unanimemente assentes, que só se podem subverter a partir de dentro, através da opção por alternativas e por ângulos de perspetiva da ordem da pesquisa antropológica e da escavação arqueológica (Pires, 1999a: 152-153). Ora, essa cisão é precisamente aquela em que se dá o encontro entre a persistência cultural da tradição marialva e a emergência episódica, em parte devida à anacronia civilizacional dela derivada, da crítica de indivíduos libertinos.²

Assim, pelo menos em parte, *O Delfim* parece funcionar um pouco à semelhança do exposto na *Cartilha do Marialva*. Nos dois casos, propõe-se desde o título a abordagem a uma figura específica – a do marialva e a do delfim, que, dado como tipo com contornos reconhecíveis, é uma derivação da primeira – que depois tende a bipolarizar-se no jogo de contrastes de que sobressai o negativo exato desse perfil, o libertino, cuja razão de ser é da ordem da competição pelo poder sobre os discursos vigentes ou sobre o que deles fica na memória coletiva.³

Neste texto, procurarei explorar algumas interligações entre o ensaio *Cartilha do Marialva* (1963) e o romance *O Delfim* (1968), partindo sobretudo da complexidade da figura do autor-narrador, cuja ambiguidade atravessa toda a narrativa, tanto no modo como seleciona e posiciona os materiais que tem ao seu dispor para produzir

² A este respeito, cf. a panorâmica das origens e evolução do conceito de libertino proposta em Sousa (2023, sobretudo o primeiro capítulo).

³ Para uma análise do conteúdo da *Cartilha do Marialva* no contexto mais vasto da discussão sobre a libertinagem, inclusive no contexto de publicação do ensaio de Cardoso Pires, cf. Sousa (2023, sobretudo 226-254). Quanto à questão da centralidade que a crítica atribuiu à relação entre *Cartilha do Marialva* e *O Delfim*, concentrando-se quase exclusivamente na figura de Tomás Palma Bravo e na autópsia ao marialvismo da sociedade portuguesa, mas ignorando sintomaticamente as aproximações entre o autor-narrador e a figura contrastante do libertino que pretendo sugerir neste texto, cf. Amaral (2021: 325-339).

vários efeitos de distorção da realidade observada, como na configuração das personagens resultantes do contacto prolongado com figuras emblemáticas da sociedade gafeirense.⁴

Não chegando a receber um nome próprio, o autor-narrador é deliberadamente definido como o Autor, chegando mesmo a identificar-se com o próprio José Cardoso Pires, como o próprio salienta:

Esse recurso «abusivo» só pretende «acordar» o leitor, afastando-o de uma comunhão sentimental com a escória ao nível naturalista e trazê-lo a um plano mais crítico que é o da própria redacção. E se mais adiante, numa nota de pé de página do capítulo XV, vai ao ponto de se identificar descaradamente com J. C. P., seu desafortunado inventor, a intenção continua a ser idêntica: trata-se de uma chamada em asterisco, de inspiração cem por cento camiliana, destinada a arrancar o leitor para fora da mancha do texto ou muito simplesmente a explorar, por efeito, uma função fática (Pires, 1999a: 122-123).

Personagem que vai dominando o acesso do leitor às várias temporalidades que se cruzam no romance, esse narrador é também autor de apontamentos prévios à atual composição romanesca e investigador de fontes literárias e de testemunhos vários, processos de construção que exacerbam exponencialmente a profunda consciência do peso do labor literário no universo de Cardoso Pires, contribuindo, também, para adensar os efeitos de produção ficcional de uma figura com espessura literária mais ampla, com ramificações que adensam as componentes implicadas na trama textual. Essas valências permitem que o narrador seja a única figura a demarcar-se produtivamente do

⁴ A respeito dos problemas suscitados pela temporalidade peculiar do romance, cf. Lepecki (2004: 154-155) e Mendes (2024, sobretudo o terceiro capítulo).

ambiente estagnado da Gafeira, triunfando no confronto com Tomás Palma Bravo ao concretizar literariamente, segundo um ângulo de leitura próprio e naturalmente subversivo, uma das grandes ambições deste, a conversão de si numa personagem de livro. Como nota a certa altura a estalajadeira em cujo estabelecimento o escritor se encontra hospedado, num misto de censura e de compreensão para com Tomás e as suas peripécias, “todos os caprichos que ele tinha no que tocava à Casa da Lagoa era para um dia figurar nos livros ao lado dos antepassados. Acredite, senhor” (Pires, 1999b: 56). E, mais adiante, a estalajadeira completa o raciocínio: “«Só deus, senhor escritor, só Deus sabe a vida regalada que ele levava, se quisesse. A fábrica punha-lhe um chalet à disposição na Vila, mas isso sim, a lagoa cegava-o. E tudo por causa daquela ideia de figurar nos livros.»” (Pires, 1999b: 57).

Passarei a apreciar os contornos libertinos dessa figura singular, concentrando-me em dois elementos determinantes. Em primeiro lugar, abordarei a relação que o autor-narrador estabelece com o ambiente que o rodeia, adotando uma atitude de observação crítica transversal. Depois, analisarei alguns momentos da tensão entre o escritor e o engenheiro, avatares de um confronto mais vasto, constitutivo do núcleo operativo da *Cartilha do Marialva*.

Desde o início do romance, o autor-narrador dá a ver uma forma peculiar de habitar o espaço e de se posicionar perante os demais, contemplando a Gafeira e a sua fauna peculiar com um distanciamento analítico que é programaticamente assumido. Estamos, desde o capítulo zero, perante uma figura autoral que dá a ver o tabuleiro e a disposição das peças que o constituem. Como observou Carlos Reis, Cardoso Pires trabalha nesta obra o cruzamento entre discursos diversos, incluindo técnicas afins da representação cinematográfica, produzindo uma certa diluição do superlativo domínio da instância autoral sobre as certezas do universo que dá a ver.

Ao propor a autoria como trabalho de aquisição de um “conhecimento [...] feito de lenta indagação, de paciente investigação, de dúvida e de incerto avanço por entre depoimentos às vezes contraditórios” (Reis, 2012: 138), o romance exhibe os limites tradicionais da figura de Autor, dotado de um saber totalitário que nunca se questiona.

É nesse sentido que devem incluir-se as passagens nas quais o narrador evidencia reservas quanto a si próprio e se dedica a conjecturar ou a prolongar os factos observáveis através de efabulações, envolvendo-se no horizonte de contemplação e de crítica que dedica a todos os outros elementos. Como Cardoso Pires concluiu a respeito dos libertinos, a reiteração analítica com que este narrador regressa a situações, motivos, frases e figuras de diferentes momentos do passado, assim como a insistência em apresentar-se como identidade móvel, derivam do estado de “conspiração permanente consigo mesmo, através do exercício em sociedade e da crítica impiedosa, constante, obsessiva, das suas atitudes e das atitudes dos restantes mortais” de que o libertino fez a sua singular capacidade de persistir e impor-se na sociedade, mesmo que de modo sub-reptício e velado (Pires, 1976: 23). Trata-se de um cultivo deliberado e afirmativo da “epistemologia da incerteza” a que Carlos Reis se refere, para destacar o modo como este romance acentua a recusa de qualquer discurso definitivo e a importância supra-ficcional da crítica à sociedade em cujo seio o romancista (e o narrador da obra, sua extensão aproximada) procura afirmar-se (Reis, 2011: 237).

No capítulo introdutório, são-nos dadas, com precisão, a localização e a postura basilar da figura que manobrá toda a narrativa. A primeira frase, “Cá estou.”, anuncia um ponto de partida fundamental, o modo como uma figura se reconhece e se afirma, posicionando-se num espaço definido para retomar um procedimento:

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. (Pires, 1999b: 35)

Consciência em visita, este indivíduo lida com a aldeia e com os seus habitantes de dois modos significativos, expressivos de um distanciamento a que não falta uma certa sobrançeria. Estamos perante alguém que vê os outros como suporte para o exercício da curiosidade e como matéria de entretenimento; desse modo, as suas atitudes e formas de estar são entendidas manifestações castiças, a fixar por escrito. Outro elemento fornecido neste primeiro retrato é a apresentação de si “em corpo inteiro, numa fotografia de álbum”, projetando-se em conflito potencial com o mundo envolvente:

Pormenor importante: enfrento a janela de guilhotina que dá para o único café da povoação, do outro lado da rua, e, mais para diante, vejo o largo, a estrada de asfalto e um horizonte de pinhais dominado por uma coroa de nuvens: a lagoa. (Pires, 1999b: 35)

Se atentarmos agora nas várias passagens em que é descrita a relação da presente narrativa com o caderno de apontamentos produzido na anterior incursão na comunidade, perceberemos como essas menções se estruturam de modo a configurarem a imagem de uma personalidade que se sente, inevitavelmente, distinta na sua relação com os outros, algo para que concorre obviamente a sua natureza de escritor.

No capítulo XI, a singularidade é alargada às circunstâncias da relação com a literatura, quer enquanto autor, quer enquanto leitor de outras narrativas. Trata-se da inquietude de um verdadeiro arquivista de materiais dispersos, como os livros fictícios citados ao longo do romance – “[...] sempre que neste mesmo quarto me punha a coleccionar apontamentos e passagens de livros ignorados, que

fazia eu senão entregar-me também a curiosidades?” – ou as diferentes personalidades com que se cruzou nos diferentes papéis do protocolo literário – “Jamais consegui contar uma história em paz comigo mesmo e com a gente que circula nela, e jamais consegui lê-la tranquilo” (Pires, 1999b: 112). A relação que o narrador, personalidade solitária apesar de socializável, estabelece com a comunidade gafeirense é dessa natureza, antecipando a posterior conversão das pessoas supostamente reais em personagens literárias de um enredo composto a partir dos vestígios do que deles foi ficando e da efabulação que se construiu para os capturar em figuras tipo reconhecíveis.

No capítulo XXV, é-nos dada uma síntese do tipo de materiais extraídos desse manancial preparatório – “No caderno vêm outras coisas, um comentário, uma citação, provérbios locais, desenhos (imagine-se), lembranças que ocorrem com a famigerada indicação de «ideia a desenvolver»” (Pires, 1999b: 209). A exposição minuciosa do método do autor, insinuando a potência virtual de outras versões da mesma interpretação a partir da expansão de recursos que não passaram do estado de registo de campanha exprime um traço da figura do libertino cunhada por Cardoso Pires, a obsessão pelo rigor organizativo.⁵ No ensaio *Cartilha do Marialva*, o libertino é

⁵ No capítulo XXV a descrição do processo de escrita tem uma outra função interessante. É através dessa experiência singular – “para lá do caderno e dos signos abreviados que ele contém, eu vejo o resto – um homem que escreve” – que o narrador se aproxima de uma das personagens mais peculiares do romance, Domingos. Com efeito, o mestiço fora vítima de uma espécie de ambição genesiaca, que, entre outros aspectos, passou pelo acesso à educação, circunstância que o assemelha episodicamente ao narrador: “Distingo-o perfeitamente, vergado, como eu, sobre uma folha de papel, mas mais lento (se é possível) ou lento por razões diferentes, e também de aparo em riste. Sei que está cobrindo números com aplicação; e rectas, e curvas, e sinais vários – exercício de caligrafia” (Pires, 1999b: 209). É, contudo, uma aprendizagem forçada, sem qualquer vestígio da autonomia de espírito que lhe permitiria isentar-se ao jugo do patrão.

definido pela “ambição dos planos organizados, do primado da inteligência”, colocada ao serviço da prática de processos inovadores, rigorosamente registados: “Estratégias globais, paixão dos planos. Os libertinos sempre se realizaram como amantes e batalhadores de golpe matemático, arquitetos de palavra medida, poetas de régua e esquadro” (Pires, 1976: 35). A figura do libertino, conforme equacionada por Cardoso Pires, evolui a partir de um *pedigree* secular, algo que permite ao autor traçar os contornos de uma releitura do percurso histórico e cultural português, que é também um efeito de diferentes relações com o trabalho intelectual individual e com as suas expressões artísticas e criadoras, assim como uma ponte crucial para um posicionamento crítico face à cultura europeia, essencial para uma contemplação crítica dos atrasos e singularidades atávicas da portugalidade. Enquanto o marialva corresponde a uma elite de sangue com raízes seculares e pouco apego a algo que tenha propósitos contrários ou pelo menos distintos dos enraizados nas tradições e métodos ditados por um certo prolongamento histórico de estruturas feudais, o libertino apresenta-se como uma figura muito mais vocacionada para a inovação, para a descoberta de novas estratégias, para o exercício autónomo de um projeto pessoal destinado a rivalizar com a velha nobreza de sangue por um outro estatuto de distinção e pela antecipação lúcida dos rumos futuros da sociedade.

É precisamente desse modo que Cardoso Pires, no ensaio “Memória Descritiva”, caracteriza o narrador do romance, para reforçar a suposta diferença entre o autor empírico e o autor textual:

Pessoalmente, causam-me náuseas os romancistas para quem a existência quotidiana é uma documentação com vistas à literatura, do mesmo modo que me fazem espécie todos os romancistas que percorrem a vida de bloco-notas na mão, embora saiba que os há assim e bons. [...]

Pensando, portanto, como penso, nunca os cadernos do meu escritor-furão me poderiam pertencer. Lógico. Sentenças de Palma Bravo, transcrições do Dom Abade ou do «Tratado das Aves», anexins e bagatelas são coisas do arsenal dele, não minhas. Fazem parte dos seus métodos de trabalho, embora tenha sido eu que as fui buscar a lugar nenhum e lhas meti na bagagem que ele levou para a Gafeira. (Pires, 1999a: 125)

O momento em que se percebem as mais evidentes associações entre o caderno de apontamentos e a relação ambígua do narrador com os seus interlocutores encontra-se, contudo, no capítulo VII. Ao refletir sobre a persistência dos cães no imaginário ocidental, como extensões e mesmo reflexos aproximados dos seus donos, o narrador acentua o peso dos apontamentos no modo como se vão processando as observações disseminadas pelo romance: “Acontece ainda que entre cachorro e amo não contam apenas os sentimentos. Há serviço, propriedade, demonstração de poder, como provam (entre as anotações do meu caderno): [...]” (Pires, 1999b: 88). Seguem-se ditos de um antepassado da família Palma Bravo, observações de um eclesiástico da Gafeira, uma menção à “parábola da filha desobediente”, um dos episódios reiterados simbolicamente nas conversas com Tomás, e uma descrição de Domingos, “um indivíduo que tratava as máquinas como se fossem animais e que dominava os cães como se fossem máquinas” (Pires, 1999: 89). Ficamos a saber, nessa sequência, que os apontamentos a que temos acesso são apenas a ponta de um icebergue incompleto — “Podia juntar mais. Enchi páginas e páginas com lembranças da lagoa, e até pedaços de livros antigos copiei, sentado a esta mesa” (Pires, 1999b: 89). Finalmente, contribuindo decisivamente para a configuração do narrador como figura com uma agenda pessoal na sua relação com Tomás e as outras figuras da Gafeira, lemos o seguinte lamento:

Mas eis que, quando trago de Lisboa o meu caderno e me preparo para recomeçar a preenchê-lo como dantes, com prazer e meditação, eis que o mundo antigo desaparece e me deixa a uma janela, de braços caídos, atordoado. Já não tenho Tomás Manuel como modelo vivo, como pão da minha curiosidade. Nem Maria das Mercês. Nem o Domingos que se transformou em cão-maneta. Nunca mais as noites da lagoa terão aquele deslizar brando e espesso – o travo macio do gin, como eu dizia tantas vezes.

Por isso, se pretender juntar aos meus apontamentos a menor ideia, a menor palavra, serei, como o abade da *Monografia*, narrador de tempos mortos. Falarei obrigatoriamente de ruínas, misturarei ditos e provérbios, pondo-os na boca do filho quando pertenciam ao pai ou ao tetravô, numa baralhada de espectros em rebelião. E se, para completar, invento uma legenda do tipo *Ad Usum Delphini*, pior (Pires, 1999b: 89-90).

O rigor da observação e o gosto pela minúcia arquivística assumem nesta passagem um outro propósito, a observação gradual dos comportamentos de todos os seus interlocutores, relativamente aos quais o narrador se sente e se sabe distinto, mesmo quando com eles partilha momentos dignos de conservar neste enredo que é também, à boa maneira libertina, um registo autobiográfico ou memorialístico das aventuras em sociedade de um andarilho do espírito. Ora, na ausência de modelos vivos com os quais confrontar-se, o narrador acentua a transição entre uma primeira vertente do seu trabalho – a investigação de uma dinâmica social específica – e aquela que lhe é mais naturalmente associada, a de autor de um romance em gestação. Nos dois casos, parece entrever-se a prática sistemática de um livre exame crítico, derivado, também, de uma intenção de captar a singularidade de si por contraste com os habitantes da comunidade, “prova superior de qualidade, individual, como enaltecimento voluptuoso – pois voluptuosa é toda a apre-

ciação que alguém faz de si próprio e da coragem sobranceira de se revelar por inteiro” (Pires, 1976: 54). Fragmento romaneado de um mais vasto ensaio de campanha, *O Delfim* é, em vários aspetos, um reflexo dessa voluptuosidade.

Importa, por outro lado, observar que, nas páginas do romance, a figura do autor-narrador se vai expondo como alguém apto a triunfar no confronto com Tomás Palma Bravo.⁶ É esse confronto que permite, por exemplo, que nos questionemos a respeito do sentido exato do caderno de apontamentos. Com efeito, se o facto de o autor-narrador o trazer consigo nesta nova incursão aponta para a curiosidade arquivística e literária inerente ao desejo de recolher variações dos mesmos dados elementares, as anotações fazem também do caderno uma ferramenta ativa de iluminação das personagens em jogo. Sabendo-se um elemento estrangeiro ao ritmo estabelecido pela comunidade e, nessa medida, dependente das simpatias daquele que detém o poder, o escritor consegue manter a sua atividade derrisória sem ser demasiado incómodo, participando,

⁶ Embora não concorde com a perspetiva adotada, parece-me importante reter algumas considerações de Nuno Teixeira Neves a respeito do fracasso de Cardoso Pires em conseguir dar conteúdo produtivo ao conceito de libertino. De modo pouco comum nas interpretações críticas de *O Delfim*, o ensaio foca precisamente a dimensão libertina da figura do autor-narrador: “E eis como o Libertino de Cardoso Pires, tão camuflado de propósitos progressistas nessa equívoca *Cartilha*, que é tão limitadamente desenvolvida que resulta, em parte, um manual de justificação e, por fim, um manual de auto-castração, se vem a revelar, em *O Delfim*, como um satélite do Marialva, pois o seu Escritor-Caçador, com as naturais diferenças dos tempos mudados [...], tem consigo algo da linhagem de José Fernandes de *A Cidade e as Serras*, do Eça, ou seja do lacaio (para conversas íntimas e cultas) de Sua Alteza o Príncipe Jacinto” (Neves, 1969: 71). A relação entre Escritor e Engenheiro é, de facto, complexa e pode, em certos momentos, sugerir algum comprazimento do primeiro nas artimanhas do segundo, mas, conforme procuro defender, parece-me mais relevante a tensão conflituosa entre ambos e o peso que a instituição literária desempenha nesse embate.

inclusive, nos momentos em que mais se revela o teor tipicamente marialva do engenheiro. Para esse exercício de persistência em território do adversário, a compilação de aspetos reveladores da sua mundividência e dos dinamismos constitutivos da comunidade é parte importante da adaptação.

O narrador confronta-se com uma realidade petrificada, só perturbada pelas imprevisibilidades mistificadoras de Tomás, ao qual nenhum dos habitantes oferece qualquer resistência ou contraponto efetivo. A distância que coloca relativamente ao interlocutor e ao seu universo é própria de alguém consciente da decadência gradual desse modo de vida ultrapassado e empobrecedor, mesmo que apenas perceptível ao olhar sofisticado de alguns. Um pouco à semelhança do que ocorre na menção, bastante subtil, mas profundamente simbólica, ao conteúdo de um jornal diário que denuncia a escala nacional das encenações de normalidade podre vividas na Gafeira:

Estendo-me na cama a ler o jornal. Em poucos minutos está visto e deixa-me os dedos sujos de tinta, comprometidos por uma negrura baça de chumbo. É o suor, penso; o amargo e penoso uso de umas folhinhas que nasceram de apreensivos redactores e passaram por cadeias sucessivas de repartições, tesouras, adiamentos, sustos, até serem espremidas nas pesadas rotativas. Esfregando o polegar no indicador, sentimos escorrer o esforço, o fungo quase imperceptível que reveste e que alisa os altos e baixos da nossa consciência. São jornais sem sobressaltos, é o que se pode dizer deles, lendo-os. E é o que eles nos dizem a nós, suando. Foram tão escorridos, tão lavados pela Censura, que sujam as mãos (1999b: 124).

Corajosa reflexão sobre um dos principais esteios do regime do Estado Novo, sobretudo no ano emblemático de 1968 em que o

romance foi publicado,⁷ esta passagem denuncia uma personagem dotada de consciência superlativa, capaz de aperceber-se dos pequenos pormenores que se situam para além da aparência de normalidade projetada na escala circunscrita da Gafeira. Também naquelas paragens ele é um desses “desconfiados leitores das entrelinhas” que vão contemplando as agitações mais impercetíveis, atento aos pormenores, como ocorre na icónica passagem do confronto com a lagartixa com que se confronta no capítulo VI.

O narrador contempla a Gafeira com a consciência de que está perante um cenário de decadentes dependências, como ocorre com os libertinos contemporâneos apresentados por Cardoso Pires, muito menos capazes de genuína intervenção nas alternâncias significativas da sociedade e, por isso mesmo, reduzidos ao estatuto de “homens de transição que conhecem as belas conquistas de um mundo em decadência, ciosamente guardadas em exclusivo de um reduzido círculo” (Pires, 1976: 62); a esse reduto não pertencem, por exemplo, o Velho ou o Batedor, que tecem comentários depreciativos relativamente à mitomania de Tomás, sobretudo depois da sua derrocada, conforme esclarece o autor no texto “Memória Descritiva”:

O Delfim fez dela [a Gafeira] um santuário de mitos e, curiosamente, são os seus adversários mais assanhados – o Velho e o Batedor – que em coro o completam, sem querer, nessa tarefa. Porquê tamanha contradição? Possivelmente porque a desmitificação que eles pretendem executar é ainda feita com a linguagem do mito (Pires, 1999a: 39).

⁷ Para um aprofundamento da importância do ano de 1968 no desenvolvimento particular de uma etapa da ficção literária portuguesa, cf. Reis (2011). Esse momento é também significativo no contexto político nacional, dado que foi nesse ano que António de Oliveira Salazar foi vitimado pela célebre queda da cadeira, motivando uma simbólica (ainda que pouco evidente em termos concretos) transição no percurso do regime salazarista que marcou boa parte da experiência de Cardoso Pires enquanto autor e intelectual empenhado.

A classificação dessa personagem como “escritor-furão” recupera elementos significativos desse animal, como a agitação, a curiosidade vigilante e o potencial para o caos no modo como se relaciona com o habitat em que se encontra inserido, de modo a configurar uma identidade que se dedica a penetrar nas várias camadas de um universo em tudo distinto do seu para denunciar, mesmo que por vezes comprazendo-se com algumas situações, o modo de vida vigente naquela comunidade⁸. Essa cisão é evidente, por exemplo, no início do capítulo IX, quando o narrador recorda os momentos partilhados e equilibra o prazer experienciado e as causas profundas que nessas ocasiões mais contestou:

Mesmo face a face com um cartaz de morte, mesmo comprometido com parábolas de filhas transviadas e com lições sobre os dentes das prostitutas de bar, mesmo assim, que vinho. Pazinha Soares e a poesia de cornudos, se a há, nada podem contra ele. E a adega, melhor dito, o *bodegón*, embora entregue aos ratos e ao desprezo, continuará a ser para mim a cisterna de um sabor decantado que se repete gota a gota, igual e seguro – um trilho de cor a singrar sobre o tempo e a recordação, no extremo do qual Tomás Manuel, de mão na torneira, vai enchendo copos sobre copos. (Pires, 1999b: 103)

Tal como salientou Petar Petrov, o distanciamento irónico do narrador encontra-se em aspetos como a multiplicação paródica das designações possíveis para Tomás – a maioria das quais reme-

⁸ Não é indiferente a esta questão o facto de, como salientou Eunice Cabral, muita da economia interna do romance decorrer em contexto exclusivamente masculino, que envolve o narrador, a figura mais próxima do modelo de libertino, mas com evidentes cedências a um ambiente demasiado marcado por regimes de temporalidade alternativos como o que se vivia em Portugal (Cabral, 1999: 80-86).

tendo para a dependência identitária relativamente a uma soberania genealógica ultrapassada – ou no modo como o seu discurso é rigorosamente selecionado para melhor evidenciar a negatividade do seu perfil a partir das suas próprias considerações (Petrov, 2000: 207-210).

A relação entre o escritor e o engenheiro é, portanto, produto de uma contemplação focalizada, na qual o segundo é dado como exemplo acabado de uma espécie que o primeiro procura catalogar, não escapado, contudo, ao conhecimento que Tomás revela ter dos hábitos associáveis ao mundo intelectual dos escritores. Os momentos de convívio vividos na anterior incursão na Gafeira reforçam gradualmente um exercício mútuo de tolerância convivial, que não escapa a momentos de tensão e de animosidade.

No capítulo VIII, talvez aquele que mais concentra os elementos fundamentais desse confronto, Tomás deixa ver o essencial da ambiguidade com que se relaciona com os meios culturais típicos do seu interlocutor. Apesar de parecer interessado em saber mais sobre os processos literários da sua visita literata, é inegável o desdém do marialva pelos vários âmbitos que atribui à instituição literária. O núcleo dessa divergência é o embate entre a simplificação de uma realidade existencial que se deseja estabilizada e justificada em termos tradicionais, sem espaço para a complexidade da vida e para o questionamento dos processos que estabelecem essa simplicidade arcaizante, e a tendência literária para aprofundar os problemas: “«Pá, o mundo é bestialmente simples. Vocês, com a literatura, é que têm a mania de o complicar.»” (Pires, 1999b: 97). Em resposta a essa consideração, devem ler-se atentamente os termos exatos com que o narrador descreve a atividade dos verdadeiros escritores, transgredindo o universo maniqueísta próprio do mundo mental do engenheiro: “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, 1999b:

97). Estamos, portanto, num plano para além de simplificações totalitárias, como a necessidade de complicar ou simplificar, do qual emerge um rigor criteriosamente trabalhado no confronto com a realidade mutável e, ao mesmo tempo, uma certa inquietação. A textualidade de José Cardoso Pires, como Ana Paula Arnaut salientou no seu estudo sobre o Post-modernismo, encontra-se profundamente inscrita num processo de conexão de múltiplos referentes estéticos, derivados de um diálogo complexo com o Modernismo e as Vanguardas e, deste modo, com ritmos de continuidade e descontinuidade crítica muito particulares (Arnaut, 2002: 77-82); esses ritmos projetam-se, entre outros aspetos, nessa experiência desassossegada do confronto com o real e com a consciência dos infinitos ângulos de observação que lhe podem ser dedicados, um pouco em contraponto, de resto, com a falsa fixidez característica da experiência social e cultural da Gafeira.

Lendo as categorias de marialva e de libertino propostas na *Cartilha do Marialva*, é evidente que Tomás encontra na literatura um dos núcleos teóricos da lenta introdução de novas técnicas, saberes e sistemas, contrários ao “imobilismo da fidalguia de antiga cepa [...]”, quer na política quer na administração, porque a mão de Deus (ou seja, a contingência, o milagre) [...] é superior aos planos do homem [...]” (Pires, 1976: 15-16). Trata-se da apologia do imobilismo ao serviço da aversão por tudo quanto representa aporia potencial, contrastando vigorosamente com a atitude libertina que, em *O Delfim*, o autor-narrador sintetiza na exposição da sua relação com as suas obras literárias:

Encho-me de paciência. Respondo-lhe que gosto de todos os livros que escrevi, e de maneira e por razões diferentes; que em todos falta qualquer rasgo do acaso para os tornar definitivos, acabados, e daí nunca poder abandoná-los, gostando ainda mais deles por isso. Depois –

explico — cada romance tem as suas recordações à margem das aventuras que conta, cada um vai crescendo com o tempo, corrigindo-se com o corpo e a voz do homem que o escreveu. Isso, as memórias ligadas a uma obra e a certeza de a trazermos continuamente connosco, suspense, inacabada, é que tornam feliz a arte de escrever. Stop, Engenheiro Anfitrião. Kaputt. Vamos deixar em paz as minhas prosas e o prazer vigilante que as acompanha pela vida fora, lá porque as considero suspensas, inacabadas e sempre melhoráveis (Pires, 1999b: 98-99).

A escrita é, pois, um reflexo da combinação entre o acaso e a completude impossível, determinando a experiência vital da procura permanente, a conexão íntima entre o indivíduo e as suas extensões textuais e o sentido de vigilância atenta, que não é, portanto, exclusiva da observação do mundo envolvente, mas dos próprios processos, outra forma de descrever a obsessão autocrítica dos libertinos.

Mas não é apenas nesse aspeto que Tomás pressente a ameaça representada pela literatura. Nessa mesma conversa, parecendo desejar tréguas ao anunciar que não voltará a falar das obras do seu interlocutor, o engenheiro ataca vigorosamente as composições de Pazinha Soares, representante de um perfil reconhecível de escrita feminina contrária aos valores da mundividência patriarcal e, por isso mesmo, condenada pelo modo como desafia o jogo da masculinidade, sobrepondo-lhe o prazer feminino e a coragem de o exibir poeticamente. Significativamente, é sempre no contraponto entre os escritores e os demais que se constrói toda a discussão. Como o próprio narrador observa, a menção a Pazinha Soares e à sua produção descrita como “poesia de cama” é essencialmente um pretexto para Tomás expor a sua reiterada tese machista — “«Conheces com certeza. Não há ninguém que não conheça essa cabra.» (Um momento: é aqui que Tomás Manuel irá jogar um dos seus pensamentos favoritos, o da cabra e da rédea curta.)” (Pires, 1999b: 99). Essa observação, relacio-

nada com uma hipotética filha futura que seria distinta das “literatas das faculdades”, culminará num novo ataque ao narrador e ao paradigma que este representa:

«Escuta.» Chega-se muito a mim, com um certo desafio manso no rosto. «Podes chamar-me primário e o resto que os intelectuais chamam às pessoas que não pensam como eles. Estou-me nas tintas. Borrifo-me, *d'accord?* Mas isto...» Espeta dois dedos na testa: «...não há teoria no mundo que justifique.» (Pires, 1999b: 100)⁹.

Contrastando com a tensão dos encontros com Tomás Palma Bravo, deve ler-se com a devida atenção o diálogo com uma outra figura, o Padre Novo. Trata-se do único interlocutor que parece aproximar-se do universo intelectualmente crítico e subversivo do escritor. No primeiro reencontro depois do ano decorrido desde anterior estadia na Gafeira, descrita no capítulo XIX, o narrador apresenta-se como um jogador, um dos atributos nucleares da iden-

⁹ Estes aspetos adquirem especial importância se considerarmos que, na adaptação cinematográfica de *O Delfim*, dirigida por Fernando Lopes e com argumento de Maria João Seixas e Vasco Pulido Valente (2002), a importância da literatura no confronto entre os dois protagonistas se encontra praticamente ausente. Não só é muito menos evidente o estatuto profissional do narrador, como os debates em torno das especificidades da mundividência letrada são eliminados da película. O facto de Pazinha Soares, sem ser explicitamente referida, surgir como uma amiga de Maria da Mercês, à qual ela descreve com um pormenor ausente do romance o seu quotidiano de confinamento, apesar de confidenciar a sua dependência relativamente a Tomás, contribui também para esvaziar as circunstâncias da sua integração no diálogo. Em grande medida, o filme concentra a narrativa no complexo triângulo composto por Tomás, Maria e Domingos, reduzindo a presença e relevo da figura do narrador, apesar de ser mais evidente, por exemplo, a singularidade do seu estatuto junto do engenheiro. Na primeira sequência do filme, por exemplo, que corresponde a uma cena ausente do romance, o momento em que o escritor em visita partira da Gafeira no ano anterior, o Regedor afirma explicitamente que os favores que Tomás lhe confiara eram invulgares.

tidade libertina. Essa habilidade lúdica e estratégica, que exprime a velocidade de um intelecto competitivo e atento aos pormenores, é partilhada pelos dois, como observa o Padre Novo: “«Só aos portugueses atentos é concedido o privilégio de jogar ao *Olho Vivo*»” (Pires, 1999b: 168). Não por acaso, esse jogo tem na sua estrutura um desafio ao poder que está ao alcance de poucos:

Essa era, mais ou menos, a nossa definição do jogo. Estou a reconhecê-la, costumávamos proclamá-la como se fosse uma verdade de seita e, portanto, subversiva uma vez mais ao abrigo do Código Civil. [...]. Passatempo patriótico, era assim que classificávamos o *Olho Vivo*. «*Um passatempo patriótico, exclusivo dos bons portugueses*», dita-me a memória inesperadamente, e penso logo num artigo de fundo de jornal e num governador civil a discursar. Nenhum deles falaria melhor (Pires, 1999b: 169).

A equação fundamental dos conflitos estruturantes do romance deriva, em grande medida, da cisão entre esses múltiplos poderes, representativos, respetivamente, de um imaginário conservador, ruralizante, assente no código comum, e da dinâmica subtilmente subversiva e inquietante dos que contestam essa velha ordem, partilhando com os seus pares eletivos uma outra consciência, como ocorre na sociabilidade específica dos libertinos:

Não é de mais repetir: a obra de Casanova, majestosa de irreverência e de ódio encapotado à moral em vigor, foi escrita «*pour la bonne compagnie que j'ai toujours fréquentée*», ou seja, para as minorias incompatibilizadas que ilustram as assembleias dos poderosos. Desajustado da bela sociedade onde gravitava, ele e os seus pares actuavam dentro dela, ou insinuando-se nela, como catalisadores da desagregação do presente com vistas a um futuro ainda de minorias se bem que esclarecidas. (Pires, 1976: 59)

Numa outra interlocução entre ambos, tendo como tema as circunstâncias do desaparecimento de Tomás e do estado em que este poderia encontrar-se, o narrador apresenta-se também como um caçador de estirpe singular, com um código distinto. Repare-se como são salientados tópicos específicos da libertinagem, como a centralidade do prazer, a intelectualização dos comportamentos e a necessidade coeva de organizar tudo rigorosamente, mas também a desconfiança imediata relativamente aos próprios pressupostos:

«Para mim e para todos os caçadores que se dão ao luxo de respeitar certas regras», torno eu. E, sentado ao lado dele, começo a defender teorias e conceitos de exigências no prazer e, logo, a necessidade de regras e de esquemas. Isto na intenção de o distrair e duvidando muito secretamente se tais esquemas, tais tácticas e o que se segue não seriam ainda uma visão literária da existência animal, sabendo ao mesmo tempo quanto me desagradaria que o fossem, e que se calhar são (Pires, 1999b: 182).

O tópico do prazer, que centraliza os propósitos da organização empreendida pelo narrador no modo como convoca a exigência de teorias e esquemas e, portanto, de uma racionalidade que se prolonga até mesmo a domínios mais tipicamente associáveis ao âmbito do instinto, é um interessante esteio do contraste entre as atitudes contrapostas nesta obra. Com efeito, se Tomás parece representar um indivíduo que encara o prazer como adesão a rotinas sociais mais ou menos cristalizadas, que fazem dele uma experiência a meio caminho entre a ritualização mimética de procedimentos arcaicos e a compensação para o tédio quotidiano, o narrador tem uma outra consciência da vivência desses episódios. Mais individualizada, audaciosa, experienciada ao nível do desafio a formas de acesso às determinações do jogo convencionadas tacitamente pelos

poderosos de sangue, trata-se de uma sede de controlo que se testa e se contempla distanciadamente, como teorizado na *Cartilha do Marialva*: “(Jogo: prazer do risco; método de adquirir dinheiro à margem dos princípios e das hierarquias do trabalho; possibilidade de promoção individual numa sociedade fechada; ambição de controlar os mistérios do acaso” (Pires, 1976: 38). Talvez seja essa a chave do sucesso do narrador na sociedade da Gafeira, do estatuto de cúmplice privilegiado de Tomás, da reverência que acaba por conseguir junto dos diferentes grupos sociais, individualizando-se precisamente pelo modo ambíguo como experiencia as jogadas com que se processa a sua adaptação ao meio.

Concluo esta abordagem ao contraponto entre libertinos e marialvas no contexto petrificado da Gafeira assinalando um episódio que ilustra o agravamento da desconfiança de Tomás relativamente ao seu interlocutor e o modo como a literatura desempenha um papel decisivo num eventual plano de vingança. No capítulo XXI, numa das conversas confidentes com o Padre Novo, precisamente a respeito da tendência mitomaniaca de Tomás, o eclesiástico refere uma das várias efabulações do engenheiro, envolvendo o escritor que, na altura, se encontrava longe do cenário da Gafeira e sem qualquer contacto com o marialva e a sua realidade específica: “«Uma trapalhada qualquer, não me lembro ao certo. Um processo por causa dum romance ou não sei quê. [...] «Escrito por você»” (Pires, 1999b: 184).

Como se procurasse vingar-se da afronta que o escritor lhe fizera ao recusar deixá-lo penetrar no espaço reservado da sua obra literária, Tomás parece nesse momento ter pretendido, no plano da instituição literária, assumir o mesmo estatuto de outros âmbitos do seu percurso, o de força genesiaca de homens e de livros a haver. O mais interessante é que, com um enredo e uma escala distintos, a narrativa proposta pelo engenheiro apresenta elementos próximos dos

que compõem o romance que foi, de facto, produzido. Do mesmo modo que *O Delfim* documenta episódios nos quais o narrador procurou obter informações junto de figuras próximas do engenheiro, ou expõe conversas entre ambos, nos quais Tomás efabulara figuras improváveis, essa narrativa polémica dá origem a uma outra personagem simbólica:

Com aqueles óculos a faiscar quando ri, conta-me como determinada manicura que usava verniz de prata veio à fala com um romancista, confiada na sua discrição e na sua fidelidade ao facto real; como depois o mesmo romancista, que era eu, traficou na sagrada letra de imprensa as confidências ouvidas, alterando-as com impiedade; conta-me ainda a repulsa de um Engenheiro protector que veio em socorro da ofendida, e, para fechar, lamenta sem azedume a paciência dum sacerdote que confusamente o escutou quando ele se encontrava no auge do furor e do whisky. Concluindo: «O Tomás Manuel só esperava que o seu livro saísse para apresentar queixa nos tribunais.» (Pires, 1999b: 185)

Tomás parece ter antecipado, com essa efabulação, algumas desconfianças silenciosas que nutrira relativamente ao escritor, dando a ver, eventualmente, o conhecimento que poderia ter do modo como este registava nos seus cadernos “as confidências ouvidas” e como poderia facilmente manobrar esses materiais para produzir um romance contrário ao seu modo de vida. Não parece muito difícil ler na ameaça de um processo em tribunal, derivado do conteúdo hipotético de um romance, um indício do que poderia ter ocorrido se Tomás se confrontasse com as conclusões do escritor, aquelas que norteiam o projeto de romance que (pelo menos ficticiamente) corresponde àquele que o leitor tem nas mãos.

REFERÊNCIAS

- Amaral, Bruno Vieira (2021). *Integrado Marginal: Biografia de José Cardoso Pires*. Lisboa: Contraponto.
- Arnaut, Ana Paula (2002). *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- Cabral, Eunice (1999). *José Cardoso Pires: Representações do mundo social na ficção (1968-82)*. Lisboa: Cosmos.
- Mendes, Gabriella Campos (2024). *Existência Narrativa e Temporalidade n' O Delfim de José Cardoso Pires*. Tese de doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa, Universidade de Coimbra.
- Lepecki, Maria Lúcia (2004). *Uma Questão de Ouvido: Ensaio de Retórica e Interpretação Literária*. Lisboa: Dom Quixote.
- Neves, Nuno Teixeira (1969). *Introdução a um Realismo Difícil*. Porto: Brasília.
- Petrov, Petar (2000). *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e Ruben Fonseca*. Lisboa: Difel.
- Pires, José Cardoso (1976). *Cartilha do Marialva*. 6.^a ed. Lisboa: Moraes.
- (1999a). “Memória Descritiva”, in *E Agora, José?: ensaios* (pp. 115-160). 2.^a ed., Lisboa: Dom Quixote.
- (1999b). *O Delfim: romance*. 17.^a ed., Lisboa: Dom Quixote.
- Reis, Carlos (2011). “Não há coincidências: O ano de 1968 na ficção portuguesa contemporânea”, in Helena Carvalhão Buescu e Teresa Cristina Cerdeira (Eds.). *Literatura Portuguesa e a Construção do Passado e do Futuro* (pp. 231-241). Lisboa: Caleidoscópio.
- (2012). “José Cardoso Pires: Em busca da verdade perdida”, in Petar Petrov e Marcelo Oliveira (Eds.). *As Vozes da Balada* (pp. 136-140). Lisboa: LusoSofia.
- Serpa, Ana Isabel (2013). *A Narrativa de José Cardoso Pires: Personagem, Tempo e Memória*. Tese de doutoramento em Estudos Portugueses, Departamento de Línguas e Literaturas Modernas. Universidade dos Açores.
- Sousa, Rui (2023). *Do Libertino*. Lisboa: Tinta-da-China.

