

NO PALCO DAS REPRESENTAÇÕES O ROMANCE DRAMÁTICO E CINEMATOGRAFICO DE O *DELFINO*

ON THE STAGE OF PERFORMANCES:
THE DRAMATIC AND CINEMATOGRAPHIC NOVEL OF THE O *DELFINO*

Michele Dull Matter

CEFET-RJ

mdsmatter@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-1135-1606>

ABSTRACT

Wanting to explore the materiality of the literary text, seeing it as a *body* to be traversed, this study intends to read in *O Delfino*, a novel by Portuguese author José Cardoso Pires, published in 1968, some of his narrative strategies that dialogue with the theatrical genre and discourse cinematic. The study seeks to interpret the narrator's stylistic choices of a narrator ethically committed to the human and to the art of revolutionary tradition, and also engaged with the permanent revolution of literary language. This article studies how strategic choices for textual materiality are directly related to its message. The analysis focuses on the relationships between the narrative and dramatic genres, as devices for a memorialistic and at the same time metafictional narration, but also highlights the text's relationships with cinematographic techniques. Through a subversive writing, the narrative forces the reader to see the metaphors of possible revolution and the perversion of a time of oppression also in the structural options of the discourse and, thus, re-elaborates the paradigm of Portuguese neorealist art.

Keywords: José Cardoso Pires, subversion, narrative strategies, theatrical genre, cinematographic language

RESUMO

Desejando explorar a materialidade da obra literária, este estudo pretende ler em *O Delfim*, romance do autor português José Cardoso Pires, publicado em 1968, algumas de suas estratégias narrativas que dialogam com o gênero teatral e com o discurso cinematográfico. O estudo procura interpretar as escolhas estilísticas de um narrador eticamente compromissado com o humano e com a arte de tradição revolucionária, mas também engajado com a revolução permanente da linguagem literária. Estuda-se como as escolhas estratégicas para a materialidade textual relacionam-se diretamente com a sua mensagem. A análise privilegia as relações entre o gênero narrativo e o dramático, como artifícios para uma narração memorialística e ao mesmo tempo metaficcional, mas também sinaliza relações do texto com a técnica cinematográfica. Escrita subversiva, a narrativa obriga o leitor a ler as metáforas da revolução possível e da perversão de um tempo de opressão também nas opções estruturais do discurso e, assim, reelabora o paradigma da arte neorealista portuguesa.

Palavras-chave: José Cardoso Pires, subversão, estratégias narrativas, gênero teatral, linguagem cinematográfica

O filósofo ordena as ideias conforme uma ordem racional; o historiador narra os fatos com o mesmo rigor linear. O romancista nem demonstra nem conta: recria um mundo. Embora o seu ofício seja o de relatar um acontecimento – e neste sentido parece-se ao historiador – não lhe interessa contar o que se passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar um mundo. Por isso recorre aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem. Sua obra inteira é uma imagem.

[Octavio Paz, *Signos em Rotação*, 1972: 68,69]

Nesta salutar homenagem ao Centenário de José Cardoso Pires, mergulhamos novamente na escrita brumosa de *O Delfim*, romance publicado em 1968, que manteve uma aposta revolucionária da arte, experimentada na literatura neorrealista dos anos 40 em Portugal, ao mesmo tempo que negociou conscientemente com a materialidade da forma literária, assegurando, nesta saudável tensão entre a ideia e sua textualidade, a permanência do Neorrealismo na contemporaneidade.

Privilegiamos aqui uma análise colada a seu tecido, focalizando referências teóricas ou de interpretação assinaladas pelo próprio Cardoso Pires, ao ensaisticamente visitar seu romance, em sua “Visita à oficina” (Pires, 1999: 115-160), espécie de “pós-escrito a *O Delfim*” (Cerdeira, 2003: 175-188). Reverenciamos, entretanto, como base teórica, os estudos basilares de Maria Lúcia Lepecki (1977), Maria de Lourdes Abreu de Oliveira (1979) e Maria Luiza Scher (1980).

Um aspecto interessante da escrita cardosiana, assinalado por Cleonice Berardinelli em “Algumas reflexões sobre a ficção de José Cardoso Pires”, é o “caráter visual” da sua ficção, quando a estudiosa analisa a opção de Cardoso Pires em trecho de “A charrua entre os corvos”, de *Jogos de Azar*, pelo significante “*espectadores*”, em vez de “*leitores*”. Berardinelli repara ali nessa opção de escrita e a menciona como um exemplo de “reconhecimento tácito do caráter visual de sua ficção, que provocou vários estudos sobre a feição cinematográfica da mesma” (Berardinelli, 2008: 17). Muitos se dedicaram à análise das ligações entre a linguagem literária cardosiana e a da sétima arte. Mais recentemente, o estudo de Petar Petrov (2017) a esse respeito, partindo dos contos de *Jogos de Azar*, conclui ainda que “a influência da linguagem cinematográfica na escrita de José Cardoso Pires se relaciona com o enfocamento visual de seu modo de contar” (Petrov, 2017: 105). Entretanto, sobre *O Delfim*, é fundamental assinalar o estudo de Elsa Maria Nunes da Silva, que analisou suas técnicas narrativas relacionando-as ao código cinematográfico, concluindo que

sua ligação com a linguagem do cinema permite ao texto literário uma renovação. Para a estudiosa,

A *O Delfim* interessa a estrutura do discurso cinematográfico, na sua simultaneidade muitas vezes ilógica, na sua plasticidade e na sua forma peculiar de apreender o tempo e o espaço. Só a fluidez particular da sétima arte lhe permite escapar às limitações da horizontalidade e sequencialidade do seu medium expressivo, auxiliando-a na representação da descontinuidade inerente ao acto perceptivo e à própria memória, princípio constitutivo da obra, bem como na tradução dessa sensação de simultaneidade e ubiquidade temporal e espacial tão particular ao sujeito moderno. (Silva, 2009: 149)

Concordamos com essa visão e assinalamos, em outro estudo¹, o quanto a escrita cardosiana, pelo emprego dessas técnicas, pôde reelaborar o paradigma da arte neorrealista, inaugurando também a pós-modernidade na literatura portuguesa. Segundo Ana Paula Arnaut, em “Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo” (2011), o “Post-Modernismo” português deve ter como referência a publicação de *O Delfim*, pois nele confluem marcas estéticas e ideológicas que o ligam a “uma diferente maneira de fazer e de entender a arte literária” (Arnaud, 2011: 130):

Da nova literatura sobressaem os seguintes aspectos: a mistura de géneros e a decorrente fluidez genológica, num culto ostensivo e quase sempre subversivo; a insistente e crescente polifonia, em algumas situações a tocar as fronteiras do indecível, da fragmentação e da (aparente)

¹ Referenciamos o estudo analisando a linguagem cinematográfica na obra (Matter, 2013: 121-130).

perda de narratividade; os exercícios metaficcionais, já presentes em romances cômicos e satíricos do século XVIII, mas agora renovados em grau e qualidade e alargados da escrita da história à re-escrita da História. (Arnaut, 2011: 131)

Em estudo anterior (Matter, 2010)², apontamos a obra *O Delfim* como excelente amálgama entre o investimento utópico da arte e a consciência crítica de um trabalho de linguagem. Ao fazê-lo, a escrita cardosiana dialoga constantemente com a linguagem cinematográfica e com outros recursos visuais. Assim, interessa-nos indagar em que medida o uso dessas técnicas visuais – notadamente as relacionadas a uma apresentação teatral das cenas e a algumas de apreensão cinematográfica do real –, se relaciona com o seu assunto, uma narrativa de base memorialística reveladora das modificações sociais ocorridas na Gafeira, palco de representações sociais que espelham o tempo vivido por Portugal na sua época de escrita. Aí parece estar a contribuição maior desse estudo para a crítica cardosiana: a valorização do texto literário em sua materialidade, destacando trechos e analisando-os no nível dos seus significantes, no seu nível sintático e nas suas associações de imagens, particularmente quanto às relações de intersecção de gêneros – o romance, o teatro e o cinema – e associando-as ao assunto narrado, num trabalho perscrutador da isomorfia de linguagem realizada pelo autor.

A narrativa se estrutura como um discurso memorialístico, com um narrador-personagem que indaga a memória em busca do tempo vencido. Este, passado um ano de sua visita anterior à terra da Gafeira, retorna para a nova temporada de caça na Lagoa e se depara com

² Este artigo parte de conclusões de análise da tese de Doutorado da Autora (Matter, 2010) ainda não publicadas, retomadas para destacar escolhas estratégicas reveladoras da composição literária cardosiana.

uma realidade transformada, em que o Engenheiro Tomás Manuel da Palma Bravo, outrora dono da lagoa da Gafeira, está desaparecido, sua esposa Maria das Mercês e seu criado Domingos, mortos. A rememoração é uma tentativa de compreender essa nova realidade: uma nova lei social em que os Noventa e Oito associados detêm a posse da Lagoa, emitindo as licenças de caça, numa imagem simbólica de substituição do poder individual pelo coletivo. Assim, ao deparar-se com o novo, o narrador-autor produz um texto de caráter memorialístico que gera opções estilísticas e estruturais de linguagem, como interpolação de tempos, anacronismos, recuperação desordenada de fatos, opção pela introdução dos discursos diretos por aspas, repetição de cenas, inclusão de comentários parentéticos, recuperação de histórias que aludem às mortes e ao destino do Engenheiro, antecipações através de índices para possíveis acontecimentos, entre outros processos correspondentes a uma narrativa de memória.

José Moura Gonçalves Filho, no ensaio “Olhar e memória” (1993: 99), comenta a relação entre o sujeito e a recuperação que ele faz pela memória, afirmando que a recordação traz consigo a marca de seus valores ideológicos e sentimentos. Se há um pacto entre sujeito que recorda e coisa recordada, é interessante observar a escolha dos fatos lembrados e a ordem como eles são organizados, pois o modo de os narrar está ligado à leitura que se pretende fazer deles. Entretanto, neste artigo, gostaríamos de analisar alguns outros artifícios de narração que parecem ser a forma óbvia que nasce “da estória que ele tem para transmitir” (Pires, 1999: 120), para usarmos as palavras de seu autor. Estamos falando do emprego de uma técnica discursiva próxima do gênero teatral e da opção pelo uso de recursos cinematográficos.

A memória – voluntária ou involuntária – traz à mente do sujeito recordador uma cena que se desenrola em sequência, como num filme, em maior ou em menor grau de organização. Assim, a apre-

sentação dos *flashes* recuperados pelo narrador de *O Delfim* é feita de forma mais verossímil através da construção do passado em cenas, isto é, em episódios apresentados de forma teatral ou cinematográfica para construir o passado pela linguagem. Como Octavio Paz mencionara, na obra citada como epígrafe, o romancista cria aqui um mundo através das “virtudes transmutadoras da imagem” construídas pelos “poderes rítmicos da linguagem” (Paz, 1972: 68-69).

Citando um exemplo, no capítulo III, o narrador ensaia uma diálogo com a Dona da Pensão – local onde se hospeda – cena na qual ela apresenta sua crença na versão oficial de morte por suicídio de Maria das Mercês, versão contaminada pelo seu olhar de mulher também solitária. O fechamento do capítulo III faz-se, primeiramente, pela expressão em forma de citação “ ‘Cala-te boca,’ penso eu em voz alta. ”, havendo aqui a contaminação do discurso do escritor-furão pelo estilo da linguagem da estalajadeira, na expressão utilizada por ela: “cala-te boca”. A seguir, a última frase: “Ninguém entra nem sai do café.” Na abertura do capítulo que a este se segue, escreve o narrador:

É lá (no café) que se encontra a estalajadeira. Não aqui, pousada na minha cama a conversar, nem tão-pouco no cenário de um imenso e distante estrado, a abanar a cabeça desconsoladamente. “Jesus, Jesus”, estará ela a dizer às imposturas com que o Velho enche os ouvidos dos caçadores de fora. (Pires, 1983: 22)

Levado pelo estilo teatral da cena apresentada no capítulo III, o leitor desprevenido até esquece que o narrador inicia o capítulo com a indicação de que a hospedeira não estava em seu quarto (pois escreve: “Aí vai a Dona da Pensão: um mastodonte.” – Pires: 1983: 16, destaque nosso), e, deixando-se levar pela encenação presentificada de uma conversa bastante dinâmica entre o narrador e a perso-

nagem, imagina que a cena ocorre em tempo real. Mas a “rasteira no ouvinte desprevenido” (Pires, 1983: 52) vem no capítulo seguinte, a relembrar ao leitor que tudo se inscreve como um exercício da memória, em que lhe voltam vozes das quais não é possível identificar os relativos tempos.

Os limites tênues da memória permitem interpolações, contaminações do presente com o passado recuperado: “ ‘O que são as coisas,’ lamenta a minha hospedeira; e também não sei se essa voz é de ainda agora, quando a boa senhora conversava comigo aí à beira da cama, se mais antiga, doutras visitas que me fez (...)” (Pires, 1983: 18). Ressalte-se ainda que o dinamismo da cena é conseguido através do raro uso de verbos *dicendi* na introdução das falas, introdução essa que é feita, na maioria das vezes, sem a intromissão do narrador e com pequenas indicações apenas da pessoa do discurso. Lê-se:

E eu, do vão desta janela:

“É possível. De resto, tinha todo o direito a isso.”

E ela:

“O quê, ao lado dos outros Palma Bravos? Senhor, eram pessoas de respeito.”

Eu:

“Bem sei, está aqui no livro.”

Ela:

“Nunca naquela família tinha havido até à data o menor escândalo. Não me acredita?”

Outra vez eu:

“Acredito. (...)” (Pires, 1983: 19, 20)

A estrutura evidente nessa cena é a de um texto teatral. É fácil notá-lo pela inscrição das falas sem intromissão narrativa, após a introdução por pronomes, que assumem o lugar que viria ocupado

no texto teatral pelos nomes das personagens, e por raras marcações espaciais que lembram as *rubricas* de movimento típicas nesse gênero (conferir o sintagma “do vão desta janela”) que, afinal, já estava a indicar ao leitor, pela posição dele na janela, que o diálogo era efetivamente uma encenação da memória e não a narração de uma cena do momento da enunciação.

A introdução dos discursos por meio de estrutura teatral ocorre também no capítulo XVII, em que se abre espaço para as versões apresentadas pelos personagens quanto aos supostos crimes, em conversas no café imaginadas pelo narrador. A certa altura, o registro do diálogo assume a forma mesma de um texto teatral, com o nome do personagem e a fala ao lado:

Velho: “O carro é o menos. Mais porrada, menos porrada, anda sempre.”

O Dono do Café: “É material inglês, não há que o faça calar.” (Fala assim, porque depois de encontrarem o corpo de Maria das Mercês, subira a encosta, como muitos curiosos, até o pátio da casa e vira o Jaguar. Estava numa poça de óleo e salpicado de sangue nos vidros e estofos.)

O Batedor: “Tal carro, tal dono.” (...) (Pires, 1983: 93)

Rubricas de interpretação também por vezes ocorrem, como em: “Velho, fuzilando-o com os olhos: ‘O Engenheiro, o Engenheiro... (...)’” (Pires, 1983: 93, destaque nosso). O narrador usa, nessa cena, a introdução de informações parentéticas para dar conta do aspecto narrativo ou de comentários que explicariam as possíveis opiniões dos personagens, como ocorre após a fala do Dono do Café. É interessante ainda notar, na continuação da cena, o papel de destaque dado ao Velho como elemento alimentador das intrigas, já indicado, aliás, desde o início, mas que vem agora refletido pelo seu posicionamento central no diálogo encenado, no qual aparen-

temente ocupa a posição ficcionalizada de testemunha durante um tribunal, situação em que os outros perguntam e ele responde, numa sequência dinâmica. Tal dinamismo advém do tom acusativo que emprega, de tal modo que a testemunha acaba assumindo o papel de advogado de acusação, ou de um investigador que conclui a versão do ocorrido e passa a explicar e defender sua tese. As indicações em forma de rubricas, como a citada anteriormente ou ainda – “de dente afiado” –, ressaltam o aspecto de inquisidor e crítico ferrenho assumido pelo Velho. Na sequência, sua característica principal, a posse do dente afiado – metáfora de seu papel – assume metonimicamente a sua voz. Não é mais com o nome de “Velho” que o texto faz a introdução de suas falas, mas com a transposição metonímica “Dente”. O Dente responde a mais e mais perguntas que lhe são feitas, numa estrutura já diferente de diálogo, em que não importa mais destacar quem fez a pergunta, mas a pergunta em si, com a supressão dos nomes das personagens:

Pergunta-se mais: “Fantasmas? Fantasmas de quem?”

Resposta do Dente: “Dos Palmas Bravo, de quem havia de ser?”

Nova pergunta: “E o criado Domingos?” Resposta: “Outro que nunca falta, o Domingos. Por sinal que é dos fantasmas mais importantes.”

(...) (Pires, 1983: 94)

Ao longo da narrativa, quase sempre as falas de personagens são introduzidas por aspas, como em citações, e não com a abertura de travessões. Essa técnica reflete uma narrativa memorialística, cujos fatos narrados são recortados pela memória, como se fossem *flashes*. As vozes chegam ao narrador, nessa noite de vigília, em *flashes* de memória. Não é algo organizadamente narrado com um propósito de se contar uma história com início, meio e fim, mas momentos retomados pela busca de um tempo vencido que se estabelece como *imagens*

de um tempo anterior, daí que, possivelmente, a opção pelo uso das aspas nos discursos diretos, se torne mais compatível.

Além de serem citações de vozes trazidas pela memória – ou imaginadas pelo narrador –, são ainda trechos em forma de testemunhos de um processo judicial (as várias versões para o caso), sendo assim também compatíveis com o gênero policial parodiado pela narrativa. Portanto, também nesse sentido, o uso da introdução do discurso direto em aspas parece mais eficiente. O próprio capítulo XVII parece ser um espaço aberto justamente para uma espécie de reconstituição da cena das mortes imaginada pelos personagens no café, especialmente guiados pelas considerações do Velho das Lotarias, já que na narração vão sendo introduzidas, em itálico, indicações de um processo reconstitutivo do crime: “*primeiro ponto*”, “*segundo ponto*”, “*terceiro ponto*”, “*quarto e último ponto*”, como argumentos de consolidação da análise investigativa suscitada pelas intrigas dos outros personagens em torno do assunto.

2. O DRAMÁTICO COMO REGISTRO DE UM PASSADO SELECIONADO PELA MEMÓRIA

A estrutura em cenas ou *flashes* visuais, comuns também no gênero dramático, remete, como primeiro aspecto, ao fato de um passado recuperado vir sempre em forma de imagens trazidas à tona por algum elemento precipitador, que pode ser feito de frases, de palavras, de imagens, de cenas, de vozes. Citemos um exemplo:

“Dar tudo menos os cães e os cavalos...” Quem fala assim?

O Engenheiro. A voz é dele, se bem que transtornada pelo vinho e avançando aos bordos, por entre frases retorcidas duma história de amores e de castigos. História emaranhada como diabo, e muito mais quando contada com uma voz de vinho. É ele, é. É, sem tirar nem pôr, o vocabulário de Tomás Manuel em acção. Em todo o caso, pressinto

que alguém está por detrás dele, alguém vai tomando forma através das palavras que me chegam, e meu dito, meu feito: pouco a pouco, emergindo da névoa da lagoa, desenha-se uma silhueta negra, cada vez mais solene, mais nítida...

“O tio Gaspar”, suspiro baixinho. “O fidalgo do brilho que cegava.” (Pires, 1983: 46)

A história do tio Gaspar, ou “a parábola da filha transviada” (Pires, 1983: 46) – uma das várias histórias que aparecem interpoladas na narrativa e funcionam como índices do comportamento dos personagens e de possíveis leituras para o mistério das mortes – é apresentada através de artifícios de narração que lembram a encenação teatral, já que veio à mente do narrador como um passado precipitado pelo discurso. Na cena, o narrador-autor traz à tona a história anteriormente contada pelo Engenheiro e refere-se a um cavaleiro-lavrador, o tio Gaspar, e sua filha, levada por amores rebeldes para a lógica de sua família. Entretanto, nos chama atenção no texto a forma teatral como a história interpolada se coloca. Apesar de ser um relato oriundo da memória do narrador, ele aparece presentificado, como se ocorrendo no momento da narração.

A presentificação dos verbos e advérbios contribui para que o leitor *veja* a cena em tempo real, além de acrescentar-lhe o tom teatral, já que o tempo presente é próprio do dramático. Notamos, por exemplo, no seguinte excerto: “Enchemos copos grossos de taberna antiga à boca da pipa e, enquanto escuto a parábola da filha transviada (...)” (Pires, 1983: 46). As indicações cênicas de movimentação ampliam a sugestão dramática: “Levanto-me num salto: ‘Chiça. Então está-se na adega e pára-se de beber? Que é da guitarra?’” (Pires, 193: 46). Após servir bebida ao narrador, o anfitrião chama atenção para a história que se contará: “Pronto, e agora pianinho. Não há cá guitarras nem meias guitarras.” (Pires, 1983: 46).

Observamos que a narrativa surge com o poder de sua própria revelação, já que são as palavras que lhe chegam primeiro, e depois a lembrança do tio Gaspar, que permanece com eles como vulto vivo trazido pela memória até o momento em que o narrador envereda por outras lembranças (“O lavrador dos olhos em brasa esfumara-se. Tínhamo-lo deixado para trás à beira de um braseiro, cabeça levantada, revólver a fumegar (...)” – Pires, 1983: 48). Assistimos à revelação da história por ela mesma, pois o Engenheiro anfitrião não assume a voz narrativa, como contador do caso mencionado. Há mesmo algumas frases, apresentadas como citações de falas suas, que se refeririam a comentários sobre a personagem da história narrada: “O tio Gaspar (preveniui-me Tomás Manuel) não era indivíduo para deixar que lhe mijassem nas botas. Mais: ‘Ninguém lhe podia ver sequer os olhos. Quando os abria eram fogo.’” (Pires, 1983: 47, destaque nosso). Mas, no geral, o relato da história apresenta-se ao leitor na voz do narrador, que, no entanto, se isenta de identificação, já que se assume sobretudo como um personagem que está em cena assistindo, como o leitor, em tempo real, à revelação da história. A história conta-se a si própria, pois o tom é mais dramático que narrativo, escritor-furão e Engenheiro anfitrião transformados em personagens que assistem a uma cena em tempo real que se desenrola à sua frente, e o leitor junto com eles por desdobramento.

A sugestão de apresentação em tempo real é revelada também pela apresentação ao leitor de duas cenas paralelas: a dos dois amigos bebendo e a do próprio tio Gaspar, a segunda apresentada como se fosse independente da primeira, como se estivesse acontecendo naquele momento:

Tornamos a encher os copos, e então verifico que o fidalgo já partiu, herdade fora, conduzindo pela arreata o cavalo de estimação. Tinha-lhe mandado pôr sela branca de camurça, estribos lavrados e arreios de

fivela de prata. Pardala, a galga de mais finos ventos, leva a coleira de cerimónia. Em procissão, amo, animais e servo vão caminhando, caminhando, até que fazem alto à beira de um fosso que servia de estrema à herdade. Silêncio sepulcral. Eu e Tomás Manuel ficamos de copos suspensos. (Pires, 1983: 47-48)

Essa construção com verbos presentificados e com cena se desenrolando à frente dos personagens amplia a aproximação do leitor uma vez que o torna personagem junto com os dois que apreciam a história vai se fazendo. Vê-se que tempo de enunciação e de enunciado se colam, e a história é apresentada com plasticidade dramática, com sugestões da sonoplastia e da execução de movimento: *silêncio sepulcral, copos em suspensão*.

Na continuação da sequência, a presentificação e a aproximação se fazem tão fortes que incluem até o comentário de Tomás pedindo silêncio e chamando a atenção do outro para o que acontecerá, somado a uma quase reação de asco, que será, por desdobramento, possivelmente a mesma experimentada pelo leitor-espectador:

Compreendo, compreendo. Na verdade, o velho continuava sem uma palavra, está fixo numa direcção qualquer para lá da fronteira dos seus domínios. Rezará?, pergunto. Medita? “Chut.” Tomás Manuel chama-me a atenção para a mão direita do falecido tio Gaspar. Daquele vulto rígido, obstinado, desponta lentamente um revólver engatilhado. Durante algum tempo a mão suspende-se, depois, sempre com a mesma lentidão, aproxima-se da Pardala que o criado segura pela trela e abate-a com um tiro no ouvido.

Viro a cara para o lado: “Irra...”. (Pires, 1983: 48)

Nota-se em todo desenrolar da sequência a isomorfia entre o estilo narrativo, a escolha vocabular e as ações dos personagens.

A cena retoma o uso do vinho, já que remete a um dos serões da Gafeira, e em vários momentos a narrativa usa palavras ligadas ao campo semântico da bebida: “Depois, num tom arrastado, comovido, recomeça a história, emenda, volta a trás, *molhando* a palavra constantemente. ‘O tio Gaspar fez... o tio Gaspar aconteceu...’ (Pires, 1983: 47, grifo nosso). O Engenheiro *molha* a palavra assim como, junto ao narrador, enche os copos e torna a enchê-los. No final da recuperação pela memória da cena narrada, a atitude não poderia ser outra: “Acabou-se. Eu e meu companheiro bebemos uma golada de alívio.” (Pires, 1983: 48)

Vale aludir à escrita inebriada desse narrador, no sentido de suas idas e vindas, retomadas de imagens e de comentários recuperados pela memória de um *eu* que experimenta o exercício de ouvinte de confissões no *bodegón* de Tomás. Esse exercício de escrita baseado, em parte, nas histórias que ouve do anfitrião pode ser, deveras, representado pela profissão do *barman*. Este novo paralelo entre as profissões (escritor e *barman*) e a imagem de uma escrita regada a bebida, presente sobremaneira nos capítulos VIII e IX, dão conta da escrita desviante, cheia de paradas e retomadas, repleta de sutilezas desse romance e são dois dos inúmeros paralelismos de imagens que encontramos em *O Delfim*. A reflexão do autor, José Cardoso Pires, sobre o estilo narrativo de seu romance parece confirmar essa leitura:

Resultado: a narração marcha a custo e com dúvida num amontoado de transgressões à ordem “natural” do método descritivo e com desarticulações em tempo/ espaço, metonímias, hiatos, suspensões, e sempre a andar, sempre a aviar. Daí o caráter polissêmico (a um e a vários percursos) de certos trechos da leitura. (Pires, 1999: 144, 145)

Outro exemplo interessante de o quanto a recuperação pela memória é precipitada pelo discurso, isto é, por vozes que voltam aos ouvidos do escritor-furão, ocorre no início do capítulo XXX. Tais vozes compõem uma espécie de trilha sonora dessa narrativa que joga com a técnica cinematográfica: “À cabeceira do criado morto em plena prova do amor, as vozes cruzam-se, chegadas de sítios incríveis: / ‘Os cães são o remorso dos donos...’ / ‘Ó, ai, ó linda ... Lá-lari ... Ó, ai, ó linda...’(...)” (Pires, 1983: 174). São várias as frases retomadas como citações recortadas pela memória e que, de certa forma, resumem a atitude narrativa experimentada ao longo do romance, isto é, a apresentação de segmentos de linguagem como vozes que enchem o travesseiro do narrador de “recordações a mais”, como ele menciona ao encerrar o capítulo XXIX: “Também o meu travesseiro está carregado – mas de recordações. Recordações a mais...” (Pires, 1983: 173) Essas recordações do narrador, metonimicamente atribuídas a seu travesseiro, podem ser “a mais” porque sobram, ou seja, porque juntas compõem várias possibilidades de real no jogo do recordar, em que os paralelismos e contradições engendram uma verdade múltipla.

Essas imagens em paralelo são como as voltas da memória: sempre diversas, em espiral. Assim, por exemplo, neste capítulo a voz que lhe chega é a de que os cães são “remorso” dos donos, enquanto no capítulo VII eles são apresentados como “a memória dos donos” (Pires, 1983: 40), e também como “a assinatura do amo, de quem imitam a autoridade e os vícios” (Pires, 1983: 41). A sobreposição das frases, juntamente com a apresentação do criado Domingos como cão maneta, são um convite à leitura da possível traição do criado com a esposa, já que existe a mudança para a palavra “remorso” e já que, cão bem ensinado, o criado poderia imitar os vícios do amo, fornicador de mulheres alheias.

A construção da frase que lhe vem à memória antes dessa última, “À cabeceira do criado morto em plena prova do amor”, também parece indiciar essa possível traição, visto que ao escrever “em plena prova do amor”, o narrador remete ao fato de Domingos estar a provar o amor, a experimentá-lo, portanto, talvez pela primeira vez, sendo o elemento sintático *do amor* um partitivo da palavra *prova*. Se a inscrição fosse *prova de amor*, daria uma ideia de que ele estava sendo provado ou testado, e não parece ser essa a circunstância apresentada, que é, no entanto, da forma como foi escrita, mais ligada a uma atitude do criado no sentido de provar *do* amor, saboreá-lo.

3. O DRAMÁTICO COMO TESTEMUNHO DA REALIDADE

Como um segundo aspecto, a opção pelo jogo com o gênero dramático é a que melhor corresponde a uma narrativa que apresenta o palco das relações sociais recortado pela memória de um *eu* inquiridor do enigma da realidade. Nesse palco das relações em modificação na Gafeira, as testemunhas encenam como num teatro. A citação recortada de Hans Magnum Enzensberger é justamente a definição das atitudes dos personagens de seu livro, especialmente do Engenheiro. Após criar um *myse en abîme* da própria narrativa, dizendo que “Se um dia, a Gafeira, resultasse num livro” (Pires, 1983: 59), ele “não deixaria de meter meia dúzia de linhas tiradas de Enzensberger”, ele, afinal, as inclui:

Os papéis das testemunhas tinham sido, no rigoroso sentido literal do termo, decorados e repetidos até a saciedade, de modo que nos debates quem comparecia não eram as pessoas reais, mas a representação que elas tinham construído de si mesmas e das teses que se batiam. Anna Caglio não aparecia como ela própria, mas como alguém que interpretava o papel de Anna Caglio... (Pires, 1983: 59-60)

No livro, as personagens são representações, simulacros de pessoas reais, primeiramente, porque filtradas pelo olhar e pela escrita do narrador, e, como segundo aspecto, porque habitantes de um ambiente favorável às máscaras, pela censura do tempo referenciado. Além disso, a relação com a citação vem do fato de que a escrita desse escritor da Gafeira representa o teatro das relações sociais. Os papéis das testemunhas serem “decorados e repetidos até a saciedade” lembra ainda as inúmeras repetições de imagens recuperadas e associadas a outras em paralelismo nessa escrita caleidoscópica.

Aqui tudo aparece como uma representação, um elemento como metonímia ou metáfora de outro. Por exemplo, a existência da lagoa é descoberta pela nuvem acima dela. Sua relação se estabelece quase por sinonímia: “vejo o largo, a estrada de asfalto e um horizonte de pinhais dominado por uma coroa de nuvens: a lagoa.” (Pires, 1983: 2). Em certo momento, o narrador indica a consciência desse papel representativo numa informação parentética: “E, veja-se, é igualmente a lagoa (ou a nuvem em sua representação) que me chamou aqui e me tem entre quatro paredes, à espera e a recordar.” (Pires, 1983: 62). Ainda outra relação sempre evidente é a do Velho das Lotarias representado por seu Dente. Há uma espécie de isomorfia, portanto, entre essa existência como representação e a escolha de artifícios de narração, no caso os ligados ao gênero teatral.

O próprio narrador assume por vezes a posição de Autor, como no preâmbulo da narrativa e no capítulo final, querendo ser a representação do próprio escritor Cardoso Pires, fazendo inclusive referência textual a um de seus livros publicados, *O Anjo Ancorado*, indicado em nota pelo autor no rodapé do romance, assinalado através de uma indicação com asterisco no texto: “Assim como assim, não seria o primeiro da lista pessoal de um inventor de verdades que já descreveu (*) ondas bíblicas e peixes patriarcais” (Pires, 1983: 80). Mas sabemos

ser essa uma das estratégias de inscrição da poética da narração na narrativa, para que o leitor perceba que tudo ocorre como exercício mental de uma pena que escreve. A escrita é fundadora de uma nova realidade que aparece enquanto discurso. O uso desse recurso mostra que a construção autoral parece desejar que o leitor perceba o texto não como uma mimese da realidade, narração na qual ele mergulhará para viver ali uma nova realidade, sofrer ou sorrir e, de certa forma, vivenciar um processo catártico. Ele deverá perceber o texto como uma representação do processo de representação, como num teatro em que os bastidores são exibidos. Como mesmo indicou, o autor Cardoso Pires: “Esse recurso “abusivo” só pretende “acordar” o leitor, afastando-o de uma comunhão sentimental com a estória ao nível naturalista e trazê-lo a um plano mais crítico que é o da própria redacção” (Pires, 1999: 122).

A marcação textual desse afastamento da instância narrativa se faz pela oscilação da pessoa discursiva. Tal oscilação narrativa entre a primeira e a terceira pessoas tem uma leitura possível ligada à marcação do texto como uma cena teatral em que o narrador e sua narração são também personagens que figuram no palco, e por isso, por vezes, devem ser vistos de fora, como que de frente a um espelho. Aliás, essa já parece ser a proposta marcada desde o preâmbulo da narrativa, quando o narrador se auto-apresenta como um “Autor instalado numa janela de pensão de caçadores” (Pires, 1983: 2). Lembremos que, em outro momento, o escritor-furão se apresenta como um “actor que escolhe o segundo plano, convencido de que controla a cena” (Pires, 1983: 32). A construção dessa cena de forma também bastante teatralizada faz visualizar o papel do escritor-furão como um inventor de histórias que se representa no quadro, e, nesse sentido, funciona como um espelhamento da atitude geral da narração:

Silêncio a seguir; uma esposa que faz malha, um Engenheiro anfitrião que bebe, rolando o copo nos dedos. Situação pouco agradável para um visitante, se não fosse o whisky velho que o acompanha e a não menos velha curiosidade que nunca abandona o contador de histórias esteja onde estiver. Colecionador de casos, furão incorrigível, actor que escolhe o segundo plano, convencido de que controla a cena, deixa-me rir. (Pires, 1983: 32)

4. A CAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE UMA REALIDADE

É interessante notar que, na cena acima citada, ao mencionar o silêncio, o narrador vai preenchendo tal silêncio com palavras. A cena é apresentada também cinematograficamente através de *flashes* visuais justapostos pelo uso do assíndeto, absorvendo o que se passaria no “palco” através da objetiva em enquadramento com *campo médio* de visão, quando o público pode distinguir pessoas e reações. O elemento sonoplástico, importante na linguagem cinematográfica, é preenchido pela indicação da ausência de som daquele momento.

Com efeito, a instalação do narrador-autor no início do romance se dá como uma apresentação teatral, com indicação de composição cênica, e localização no espaço: “Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei em 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, 1983: 1). A seguir, o romance focaliza a imagem do *eu* que se apresenta como Autor em *plano figura inteira*, imagem que adquire caráter pictórico pela estaticidade do quadro observado: “Sou um visitante de pé (e em corpo inteiro, como numa fotografia de álbum), um Autor apoiado na lição do mestre.” (Pires, 1983: 1). A postura assumida pelo narrador-autor é estática, mas a apreensão de toda a cena ocorre em movimento, pois é feita através de recursos de cinematografia, ou seja, é apreendida por uma espécie de câmera

que se movimenta no seu próprio eixo (panorama), vertical e horizontalmente, provocando a chamada *angulação*, e com mudanças de *enquadramento*, isto é, o uso metafórico de objetivas fotográficas especiais que determinam a limitação do campo captado pela câmera (cf. Barbaro, 1965: 120).

Não será possível explorar os inúmeros recursos de apresentação cinematográfica do romance, pois focalizamos mais sua ligação com o gênero teatral. Entretanto, desejamos apontar que, se o preâmbulo narrativo faz questão de focalizar a objetiva através da “instalação do autor numa janela”, tal qual uma representação pictórica lida cinematograficamente, é porque o autor parece querer marcar o seu caráter de representação. Especularmente, o que já se vê aqui é a imagem fulcral da narrativa: um narrador ao espelho, um narrador que narra o ato de narrar abusando da metanarratividade. Essa é efetivamente uma narrativa que se apresenta ao espelho, inscrevendo a própria poética da escrita na escrita, e ao mesmo tempo representando a realidade social da Gafeira como metonímia de Portugal. Diríamos que Cardoso Pires ousa criar uma narrativa que abraça certos recursos dessa linguagem poderosa do cinema para, também a partir de uma janela, apresentar um microcosmo que representa a realidade, mas que pretende colocar-se como uma parte do mundo real, e deve ser percebido como tal pelo leitor. *O Delfim* escolhe usar a técnica cinematográfica, em certos momentos, porque ela é capaz de absorver mais profundamente a realidade, já que conjuga ao tradicional “realismo” da imagem fotografada, neste caso por palavras, a ideia de movimento, típica do cinematográfico.

Anteriormente assinalamos que o narrador-autor se apresenta como o “Autor instalado numa janela de pensão de caçadores” (Pires, 1983: 2). É interessante também notar que o uso dessa expressão “instalado” remete ao conceito de *instalação* e seu caráter de colocação, arrumação, montagem ou distribuição em ordem de

objetos necessários para uma certa obra, no caso aqui, o romance. Ao mesmo tempo, a ideia de instalação pode significar inauguração, começo ou início, estabelecendo o princípio da narração. Mas o uso dessa imagem de *instalação* remete também ao universo artístico contemporâneo ligando a descrição dessa cena de abertura a uma obra de caráter plástico ou conceitual, organizados em um espaço montado como um ambiente. Ao situar o Autor de forma plástica, apropriado pelo olhar de uma objetiva, o texto parece criar uma sala de exposição para o público (leitor), com a figura do próprio autor instalado, como nas salas de arte contemporânea. Assim, ainda por mais esse aspecto, desde o início se vê a necessidade de marcar que o que está em exposição é também o exercício do narrador e a narração em si, e não apenas a história que se contará.

Percebemos que o romance rompe os limites do gênero narrativo tradicional para incluir técnicas relacionadas ao gênero dramático, ao mesmo tempo que opta por usar estratégias discursivas que lembram o exercício cinematográfico de escrita, como as que vêm sendo citadas aqui, entre elas a angulação, o enquadramento e a captação em movimento. O leitor não se deve admirar quanto ao conluio que se faz aqui entre um texto narrativo que usa estratégias comuns ao gênero teatral e uma narração que ganha estratégias paralelas ao discurso cinematográfico, pois de fato, o teórico de estudos cinematográficos Ismail Xavier mencionou (1993: 371) que o cinema foi encarado por alguns como o coroamento de um projeto de representação existente no teatro. Percebemos que o texto de *O Delfim*, por vezes, usa estratégias muito próximas do dramático e por outras do cinematográfico, e muitas vezes elas aparecem conjugadas. O importante parece ser que estas estratégias convidam o leitor a uma participação maior na realidade apresentada, ao mesmo tempo em que fazem questão de marcar o caráter de representação do discurso, evitando o simples processo catártico na leitura da realidade.

Analisando mais um exemplo dessas estratégias ligadas ao dramático e ao cinematográfico, o clímax da *hybris* de Tomás Manuel contra Domingos não poderia ser apresentado com tanta propriedade, senão como uma cena intensamente dramática:

Vinha de ajustar contas com o emigrante, agora era a vez do criado. Filando-o pelo pescoço, atravessa com ele o jacto dos faróis, esbofeteia-o, cospe-lhe insultos em cima de insultos. As palavras aumentam-lhe a ira e, a espumar de raiva, desfecha-lhe um soco nos queixos.

(...)

“Defende-te, capado dum coirão. Defende-te ou acabo contigo aí mesmo.”

Joelho em terra, cara em sangue a oscilar à luz dos faróis, o outro tenta endireitar-se. Velha e moço tremem de pavor, a criada nova foge a chorar. Agarrando o cajado, firmando-se nele com desespero, Domingos começa a levantar-se. Mas os dedos escorregam-lhe, as pernas negam-se; as pernas estão ocas, moles, e o homem, num último esticão, desmorona-se por inteiro em cima das pedras. (Pires, 1983: 145)

A ampliação dramática é conseguida não só pela linguagem e pelos gestos acentuadamente agressivos, mas também por sobreposição e acúmulo de imagens da caracterização da vítima e dos espectadores da cena. O efeito dessa sobreposição decorre, especialmente, da opção pelo uso do assíndeto como marca textual para somar as imagens sem elementos de ligação, como preposições e conjunções, e da rarefação dos adjuntos adnominais. Essa ausência contribui para a ampliação da emoção conseguida. Por exemplo, lê-se: “Joelho em terra, cara em sangue a oscilar à luz dos faróis, o outro tenta endireitar-se.” Da mesma forma, em relação aos que assistem: “Velha e moço tremem de pavor, a criada nova foge a chorar.” A opção pela ausência de adjuntos adverbiais ou outros elementos de coesão amplia o alcance trágico

da cena por unir *flashes* de reações ou acontecimentos de forma mais dinâmica, como requer uma cena de espancamento.

Os planos de imagens contrastantes, entre a atitude de Maria e a de Tomás, são ampliados pela referência à distância espacial – alto e baixo – conseguida pelos adjuntos adverbiais de lugar: “do alto da escadaria”, “lá embaixo”, que funcionam como elementos de captação cinematográfica do espaço, pelas mudanças de enquadramento:

Do alto da escadaria, Maria das Mercês tem estado a presenciar tudo sem uma palavra. Ela, estranhamente calma e silenciosa, o marido lá embaixo, com o corpo do criado aos pés. Vê-o pálido, devastado pela luz dos faróis e de braços escorridos, e sabe que ele está à espera dum movimento, do menor sinal de Domingos que lhe faça descarregar a fúria. Passa um minuto, passam dois, e o mestiço não se mexe.

Então, num rompante, Tomás Manuel dá meia volta, deita as mãos à cara brutalmente, e desaparece. Foge, quase foge, escada acima, doido para se livrar daquele farrapo nojento. (Pires, 1983: 146)

Nesse momento, são importantes as indicações circunstanciais para ampliar o alcance das indicações de movimento do personagem, como o advérbio *brutalmente*, ou, no período anterior, a informação temporal com o uso de repetição, que cria um eco, multiplicando a sugestão do nervosismo do personagem: “Passa um minuto, passam dois”. A escolha vocabular do verbo *fugir* e a sua correção, isto é, sua amenização (“*Foge, quase foge, escada acima*”, grifo nosso) aponta possivelmente para uma consciência por parte do narrador de estar a assumir um tom excessivamente condenatório da ação do personagem. Ainda nesse mesmo período, a utilização do demonstrativo (*daquele*), sobrecarrega de desdém a referência ao mestiço como tendo-se tornado um “farrapo nojento”.

4. CAMINHOS PARA ALGUMAS CONCLUSÕES

Como se tem visto, as técnicas de apresentação teatral e de apreensão cinematográfica, amplamente usadas, são estratégias de narração que parecem corresponder a uma narrativa fundamentada na memória – motivo pelo qual as cenas recuperadas aparecem em *flashes*, nem sempre ordenados – e a uma narrativa que se faz palco das representações sociais em modificação na Gafeira.

O romance *O Delfim* foi publicado originalmente em 1968, momento em que Portugal ainda vivia sob um regime totalitário, a ditadura salazarista. Ele se estabelece como documento sobre um tempo português censurado, e, ao mesmo tempo, como exercício revolucionário de defesa da mudança do *status quo*. Já é célebre o estudo de Maria Lúcia Lepecki sobre a imagística da transição e do lado revolucionário da mensagem de *O Delfim*. A crítica alertara para a “clandestinização do contado” (Lepecki, 1977: 101) experimentada por uma narrativa que requer um leitor-investigador, atento à “mensagem ou acontecimento cujo valor/conteúdo político se oculta” (Lepecki, 1977: 103). Assim, a Gafeira aparece-nos como o “fotograma de uma ambiência e de uma temperatura social” (Pires, 1999: 143), o Portugal de fins dos anos 60, um país massacrado por um regime opressor, que censurava a liberdade de expressão e tolhia todas as formas de discursos que se opusessem ao poder.

Dessa forma, na representação de uma atmosfera de máscaras, censurada pelo tempo social da produção, a narração usa a estrutura dramática como forma isomórfica de apresentação das relações, e a técnica cinematográfica como meio de apreensão da realidade de forma exterior e multifacetada, procurando absorver, pela sua visão estereoscópica, refletida na sua estrutura caleidoscópica, as muitas faces do real. Mantendo a crença numa transformação da realidade, a narração de *O Delfim* ensaia uma atitude de alerta, de *olho vivo*, propondo uma postura de vigilância e de espera atenta pela mudança,

assinhalada no texto pela nova ordem estabelecida na Gafeira, e almejada no tempo de enunciação da escrita do romance.

Pelo uso de uma estrutura formal que exige a sua participação efetiva sem oferecer uma mensagem ideológica pronta, e também pela quebra dos limites entre os gêneros literários, a narrativa de *O Delfim* obriga o leitor a ver as metáforas da subversão também nas opções estruturais do discurso, e reelabora, assim, o paradigma neo-realista da arte intervencionista eticamente engajada e esteticamente bem realizada, instalando-se como marco incontornável dos estudos da Literatura Portuguesa do século XX.

REFERÊNCIAS

- Arnaut, Ana Paula (2010). “Post-modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo”. *Via Atlântica*, v. 11, n. 1, 129-140. Disponível em: <https://revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50544>. Acesso em: 13 de junho de 2025.
- Barbaro, Umberto (1965). *Elementos de Estética Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Berardinelli, Cleonice (2008). “Algumas reflexões sobre a ficção de José Cardoso Pires”. *Revista Navegações*. v. 1, n. 1, 15-25.
- Cerdeira, Teresa Cristina (2003). Pós-escrito a *O Delfim*, in Maria Lúcia Lepecki (Org.). *José Cardoso Pires: Uma vírgula na paisagem* (pp. 175-188). Roma: Bulzoni Editore.
- Gonçalves Filho, José Moura (1993). Olhar e memória, in Adauto Novaes (Org.). *O olhar* (pp. 95-124). São Paulo: Companhia das Letras.
- Lepecki, Maria Lúcia (1977). *Ideologia e Imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires*. São Paulo: Moraes Editores.
- Matter, Michele Dull Sampaio Beraldo (2010). *A excursão neo-realista: o lugar do literário na tradição da utopia*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ.

- (2013). “Literatura e cinema, em um olhar de narrador-caçador: o cinematográfico discurso de *O Delfim*”. *Revista Metamorfoses*. 12.1/12.2, 121-130.
- Oliveira, Maria de Lourdes Abreu de (1979). *Pessoa sob Persona – Olhar e Olhado em O Delfim, de José Cardoso Pires*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, UFJF.
- Paz, Octavio (1972). *Signos em Rotação*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Petrov, Petar (2017). Literatura e cinema: a propósito dos contos de *Jogos de Azar*, de José Cardoso Pires, in *Repositório da Universidade de Lisboa*, CLEPUL. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/31119> Acesso em: 13 jun. 2025.
- Pires, José Cardoso (1983). *O Delfim*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Pires, José Cardoso (1999). *E agora José?* Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Scher, Maria Luiza (1980). *O “jogo do olho-vivo” – leitura da obra de Cardoso Pires*. Dissertação de Mestrado. PUC-RJ, 1980.
- Silva, Elsa Maria Nunes da (2009). *Literatura e Cinema: a escrita cinematográfica de O Delfim, de José Cardoso Pires*. Tese de Mestrado. Funchal: Universidade da Madeira.
- Xavier, Ismail (1993). “Cinema: revelação e engano”, in Adauto Novaes (Org.). *O olhar* (pp. 367-383). São Paulo: Companhia das Letras.

