

O DELFIM: A PRODIGIOSA AGONIA DE UM MITO

O DELFIM: THE PRODIGIOUS AGONY OF A MYTH

Teresa Cristina Cerdeira

Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro

CNPq/ Cátedra Jorge de Sena

teresacerdeira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5624-5475>

ABSTRACT

O Delfim by José Cardoso Pires showcases the arduous task of writing under censorship. The strategies employed operate, at the level of enunciation, through what Maria Lúcia Lepecki aptly defined in her masterful 1977 essay as the “clandestinisation of the narrated,” wherein the narrative shifts focus to obscure the germ of the revolutionary process—namely, the takeover of the Lagoa by the people of Gafeira and the fall of the Palma Bravo regime—by means of an apparent detective novel structure that ultimately fails to fulfil its supposed objectives. However, beyond the agony of this myth of power, the novel also intuits the necessity of the agony of another myth, a structural one, linked to the enunciative process itself. It is as if José Cardoso Pires, positioned at the crossroads between the neorealist tradition and the emergence of the *nouveau roman*, sensed the need to move against the myth of the writer as a guide for the reader, ensuring they do not lose their way so as to become, supposedly, an effective agent of revolution. *O Delfim*, on the contrary, challenges the reader, fragments the discourse, prevents the text from offering itself openly to interpretation, multiplies perspectives, and ultimately demands an “alert eye” in the face of the novel’s crisis. Without the slightest trace of pedagogy, yet without renouncing History.

Keywords: neorealism, *nouveau roman*, engagement, fragmentation, excursion

RESUMO

O Delfim de José Cardoso Pires exhibe a árdua tarefa de escrever sob censura. As estratégias utilizadas são, no nível do enunciado, a “clandestinização do narrado”, como bem definiu Maria Lúcia Lepecki em seu primoroso trabalho ensaístico de 1977, em que ela observa o deslocamento que a narrativa opera ao encobrir o gérmen do processo revolucionário – que é a tomada da Lagoa pelo povo da Gafeira com a queda do poder dos Palma Bravo – através de uma aparente tessitura de romance policial que, afinal, não cumpre seus supostos objetivos. Contudo, para além da agonia desse mito do poder, o romance intui a necessidade da agonia de um outro mito, desta vez estrutural, e relacionado, já agora, ao processo de enunciação. Como se José Cardoso Pires, na charneira entre a proposta neorrealista e o advento do *nouveau roman*, intuisse a necessidade de caminhar na contramão do mito do escritor que guia o seu leitor, cuidando para que ele não se perca, de modo a se tornar, supostamente, um agente eficaz da revolução. Ora, *O Delfim*, ao contrário, desafia o leitor, fragmenta o discurso, impede que o texto se ofereça abertamente à leitura, multiplica as versões, enfim, exige o esforço do “olho vivo” diante da crise do romance. Sem qualquer vislumbre de pedagogia, mas sem abdicar da História.

Palavras-chave: neorrealismo, *nouveau roman*, engajamento, fragmentação, excursão

Para Maria Lúcia Lepecki e Cleonice Berardinelli

Ler José Cardoso Pires é *eleger* um dos maiores escritores portugueses do século XX. E quem *elege* fica também etimologicamente *ligado* ao que pressupõe, de imediato, desejo e paixão. No mesmo diapasão convivem portanto essas três experiências: a de ler (*legere*), eleger (*elegere*) e ligar (*eligere*), que em mim, professora brasileira de Literatura Portuguesa, foram despertadas, ainda muito cedo, pela ousadia intelectual da Professora Cleonice Berardinelli, mestra incomparável, que já nos anos 1970 trazia para a sala de aula a pro-

dução de escritores portugueses contemporâneos e, entre eles, a obra de José Cardoso Pires. A uma distância de poucos anos da publicação dos seus textos em Portugal, nós o lemos e o elegemos e a ele permanecemos ligados. Escritor *engajado*, palavra quase em desuso nos tempos atuais, ele nos deu a ver o que era, naqueles anos de chumbo, – não só em Portugal mas também no Brasil – a tragédia de escrever sob censura, uma experiência que ele definiu como *exílio cívico*, “o mais terrível dos males no duro ofício de escrever” (Pires, 1977: 28).

Confesso que me orgulho de ter dedicado grande parte da minha experiência de professora universitária brasileira ao estudo da literatura portuguesa e de ter sabido ler, de modo não inocente, as contradições do seu texto fundador, *Os Lusíadas*, para além do som alto e sublimado que a vulgata por vezes lhe atribui como um clichê; e de ter percebido que, já na sua origem, e desde os seus primeiros cantos, o poema épico de Camões é uma espécie de “canto de cisne” dorido e desencantado, para usar a metáfora de Eduardo Lourenço de quem roubo a sagaz interpretação:

Os Lusíadas recebem uma luz espectral e fulgurante quando lidos no contexto de uma grandeza que subterraneamente se sabe uma ficção [...] Da nossa intrínseca e gloriosa ficção os *Lusíadas* são a ficção. Da nossa sonâmbula e trágica grandeza de um dia de cinquenta anos, ferida e corroída pela morte próxima, o poema é o eco sumptuoso e triste. Já se viu um poema épico assim tão triste, tão heroicamente triste ou tristemente heroico, simultaneamente sinfonia e requiem? (Lourenço, 1978: 22)

Tenho também orgulho de ter sabido ler o caminho necessário que a literatura portuguesa, no que ela tem de melhor, foi capaz de intuir para reverter o percurso dessa ficção de poder quando o investimento na miragem do passado se tornou fantasmático e decididamente adoe-

cido. E falo com Garrett, com Cesário Verde, com Redol, com Carlos de Oliveira e Jorge de Sena, com José Cardoso Pires e José Saramago, com Lídia Jorge e Lobo Antunes. Falo das *Viagens na minha terra*, do “Sentimento de um Ocidental”, de *Gaibéus*, de *Mãe pobre*, de uma certa “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, de *O Delfim*, de *Levantado do chão*, de *A Costa dos Murmúrios* e d’*As Nauas*.

Interessa-me sobretudo uma literatura de compromisso e de testemunho, porque nesse tempo globalizado, em que as fronteiras só se apagam em prol de interesses econômicos, permanecendo tragicamente fechadas para os projetos humanitários, ainda há que haver utopia e esperança, o que significa dizer estar atento ao que há de desigualdade, de simulacro democrático e de fantasmático autoritarismo. Assim é que, ao falar de José Cardoso Pires, evoco um escritor empenhado com os homens, para quem a pena de escrever sob censura foi concretamente experimentada, posto que entre 1949 – quando publica “Os caminheiros” – e 1972 – ano do *Dinossauro Excelentíssimo* – ele foi um escritor em exílio cívico dentro da sua pátria.

São de um certo cantador do Alentejo, lembrado por ele como o possível protagonista de *O Hóspede se Job*, de nome Constantino José Diogo, uns versos que dizem:

Cavador desta companha
 Tu dizes que a pena é leve
 Pesa mais do que a enxada
 A pena com que se escreve.
 (Pires, 1977: 33)

Apesar dos ecos musicais e das evidências semânticas, talvez muito possivelmente esse cantador não tenha lido Camões que escreveu, contudo, uns versos a que os seus se assemelham, no mesmo ritmo de redondilhas populares:

Perdigão, que o pensamento
 subiu em alto lugar,
 perde a pena do voar
 ganha a pena do tormento.
 (Camões, 1986: 211)

Ter ou não ter lido Camões não é um fato passível de comprovação, e na verdade não é bem o que importa, porque aos nossos ouvidos-leitores Camões é convocado pela cantiga popular, quando a *pena* que *dói*, a *pena* que *voa*, e a *pena* que *escreve* se confundem para multiplicar os sentidos. E tem toda razão esse cantador alentejano ao afirmar que “pesa mais do que a enxada / a pena com que se escreve”. Porque escrever é ato incisivo como o da enxada na terra, que exige “o gume da faca”, metáfora que o próprio Cardoso Pires recupera no subtítulo de um de seus ensaios (Pires, 1977:140), a fim de conceituar o seu projeto de escrita radicalmente substantiva e cortante. Escrever é assim um ato de dor, mas ao mesmo tempo ato sensual, de terra que se abre. E é ato de dor, ainda, porque a escrita literária é sempre caminho na contramão.

Que se dirá então daquela escrita que, para além da fúria cirúrgica em prol de um estilo econômico no uso da linguagem, deve lutar ainda contra a fúria do poder instituído contra essa mesma escrita? Tal perplexidade se traduziu, por exemplo, nas palavras de Cardoso Pires, em certo dia do ano de 1964, em tempos duros da ditadura salazarista, no ensaio cujo título é um apelo comunitário – “Discurso entre irmãos” – republicado treze anos depois quando, em 1977, se edita o volume *E agora, José?*, cuja reminiscência drummondiana se via, através dele, duplamente rentabilizada pelo fato de o verso do poeta brasileiro ter sido apropriado por um verdadeiro *José*. A perplexidade desse título diz bem do contexto em que se insere, e o fato de ele ser republicado no ano de 1977 torna-o tragicamente

atualizado, se recordarmos que em Portugal, nessa altura, a festa revolucionária se vinha apagando desde os rescaldos reacionários de Novembro de 1975.

Aliás, os ensaios incluídos nessa coletânea aparecem divididos em três tempos: os de antes de 1974 (“Discurso entre irmãos” – 1964; “Carta aos amigos comuns” – 1969; “Técnica do golpe da censura” – 1970-71; “Visita à oficina” – 1971); os dos meses da utopia 74/75 (“Sete parágrafos sobre a Liberdade e algumas inscrições murais” – Maio de 1974/ Abril de 1975; “Literatura e Revolução dos Cravos” – Maio de 1975), e os posteriores a Novembro de 1975 (“Post-scriptum em Liberdade” – 1976; “Prefácio natural do medo” – Abril de 1977; “A visita” – Junho de 1977; “E agora, José?”[1977]). As datas são sobremaneira importantes e em palavras do autor essa “ordenação cronológica [...] é de algum modo esclarecedora da interpretação pessoal do processo a que se referem os textos” (Pires, 1977: 164), modo de sublinhar a descrença que sobre o país se abatera com o fim do que ficou conhecido como o PREC.

Em 1964 afirmava o autor: “Escrevemos sobre um universo cuja face mais significativa é de tal modo sombria e avassaladora que domina todas as outras – a face em que o Pão e a Inteligência são consentidos, não fomentados” (Pires, 1977: 28). Pão e Inteligência, digo eu, *consentidos* como esmola, aos bocados, homeopaticamente sancionados, controle do corpo e da alma para melhor aniquilamento das possíveis revoltas ou das sonhadas utopias. Banido no presente, o *escritor é ausentado* (verbo em consciente voz passiva), porque, na verdade, ele não se *ausenta* voluntariamente do debate político, conduzido a um silêncio que é o signo do encarceramento.

Eu bem sei que a Humanidade conta, na sua herança cultural, uma maioria de gênios que sofreram a injustiça e a prepotência dos poderosos e que da adversidade e do protesto tiraram a mensagem do seu

talento. Mas nada garante que, numa situação mais feliz, eles não tivessem produzido obras igualmente belas e talvez em maior profusão porque o impulso criador não é forçosamente uma resposta à dor, nasce também da alegria. Nem há nada que disfarce o oportunismo dos instalados quando admiram a rebeldia dos artistas do passado e castigam a dos vivos; ou quando, para admirarem Goya ou Tolstoi, recordam as carnificinas napoleónicas como uma tragédia sem a qual não seriam possíveis algumas obras-primas de dois mestres universais. Em casos destes o elogio vai muito mais para a absolvição dos generais da morte do que para a grandeza da arte. (Pires, 1977: 29)

A reflexão é poderosa porque arrebatada do Olimpo o mito do artista maldito, para pôr no lugar o homem na História. O circuito fechado, o autocentramento, o onanismo radical da arte dita “pura” geram certamente empobrecimento, raquitismo, estiolação. Todos perdem: o artista, os cidadãos, o país.

Exemplo contundente desse sentimento de exílio cívico, que não acontece, aliás, necessariamente através da evidência do expatriamento literal, é o depoimento de outro escritor português – Alves Redol –, baliza indiscutível do movimento neorrealista português. Com aquela sabedoria que parece apurar-se à beira da morte¹, escreve ele uma carta-balanço-de-vida ao amigo José Cardoso Pires, em que diz: “Eu sou um dos que morre na incomunicabilidade com o seu tempo. Nunca me deixaram dizer-lhe o que de mais autêntico tinha para ele” (Pires, 1977: 110). Redol fala do desencanto que se

¹ “Assim se prepara ‘o minuto da verdade’: sempre com a sombra da morte debaixo dos pés, pronta a crescer. Até que um dia cresce mesmo, soergue-se, empina-se, cobre-nos o corpo e abafa-nos com as suas subtilidades de cinza. Então fazemos resumo de nós mesmos porque, sem dúvida, há uma intenção de ordenar o caos no acto de morrer e no modo como o escolhemos.” (Pires, 1977: 109)

verá comentado poucos dias depois, diante da notícia concreta da sua morte, em outra carta, agora generosamente escrita por José Cardoso Pires e endereçada simplesmente “aos amigos comuns”. Comuns porque em comunidade na amizade e na experiência da incomunicabilidade cívica com o tempo. Leio Cardoso Pires:

Londres, 30 de novembro de 1969

Esta manhã chegou-me o telegrama da Edite. Morreu o Redol.

[...] Que pátria madrasta a nossa. Coisas boas que se perdem, gente grande de mais para tão mesquinho espaço... Que tempo. Que terra.

Não adianta, bem sei, desabafar assim. Mas na morte de qualquer escritor português digno desse nome pesa sempre um remorso do tempo, sempre. É o rasto da mentira e do silêncio, e esse mal, quando não vence uma verdade interior, alastra e cerca-a por outras raízes. Mata primeiro do que o vírus decretado pelas certidões de óbito.

[...] Ainda há pouco, numa carta em que se despedia de mim para sempre, lá vinha esta verificação magoada e terrivelmente simples: “Sou dos que vai morrer na incomunicabilidade com seu tempo”.

Não, não era um lamento. Era assim uma espécie de anotação final, qualquer coisa de quem arruma o balanço de uma vida e diz apenas “morro assim, e não é justo”.

Nem uma acusação, nem um azedume. Nada. Uma definição, simplesmente. [...] Comunicar, na vida de um escritor, é apenas o que se escreve? E o convívio que se lhe nega? E o participar na coletividade com as intervenções que a sua condição lhe solicita? E o viver com alegria e em tranquilidade? Não é isso também comunicar? Não é escrever, não é? (Pires, 1977: 97-98)

Escrever sob censura é escrever dilacerado, constrangimento que gera uma necessária busca de estratégias onde o não-dito deve supe-

rar a força do evidente e do revelado. Aliás, em se falando de discurso clandestino, quem não se lembra do movimento da MPB nos anos 1960, quando um doce *sabiá*, que o poeta Chico Buarque de Holanda acreditava que ainda “haveria de ouvir cantar”, tornou-se o objeto lírico do desejo dessa outra “canção do exílio”, que, evocando a clássica urgência pessoal, nacionalista e romântica do grande poeta Gonçalves Dias, saltava, contudo, sobre ela para funcionar como metonímia do canto da revolução, na pátria de todos os artistas brasileiros exilados pela ditadura? Talvez seja bom lembrar os versos:

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Vou deitar à sombra
 De uma palmeira que já não há
 Colher a flor que já não dá
 E algum amor talvez possa espantar
 As noites que eu não queria
 E anunciar o dia

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Não vai ser em vão
 Que fiz tantos planos de me enganar
 Como fiz enganos de me encontrar
 Como fiz estradas de me perder
 Fiz de tudo
 E nada de te esquecer

Poema romântico e canção popular se respondem certamente, mas não em uníssono, não no mesmo diapasão nem na mesma sintonia. Para o exilado na ditadura, a terra para onde o desejo o conduz é

em tudo uma terra de carência, onde a *noite* escondeu o *dia*, terra de *menos* palmeiras, de *menos* pássaros, de *menos* flores e de *menos* vida. Estranho hedonismo que o faz ansiar pela “sombra de uma palmeira que já não há”, ou que o faz desejar “colher a flor que já não dá”. Estranho hedonismo que o faz manter vivos os *planos*, mesmo que eles resultem em *enganos* de possíveis e desejados *encontros*, porque as *estradas* são caminhos de errância, de desagregação e de perdição. Aqui não há mais um Deus outrora invocado (“Não permita Deus que eu morra / sem que eu volte para lá, / sem qu’inda aviste as palmeiras / onde canta o sabiá”). Agora há tão somente uma decisão pessoal reiterada e segura – “Vou voltar / Sei que ainda vou voltar” –, que nasce do impulso de realizar a utopia transformadora do real. A arma é simplesmente o amor, que *espanta a noite e anuncia o dia*, amor que faz nascer do silêncio, da noite e da morte o canto de uma sabiá, variante em vertente feminina de um sabiá passado, e que agora, tal qual a revolução, também ela feminina, é o único canto possível do amanhã. Ansiar pela terra da carência não é, pois, um paradoxo; é a crença na *praxis* geradora do mundo novo, um mundo em que não houvesse mais, como diria em outra ocasião o mesmo Chico Buarque, “todo esse amor reprimido, esse grito contido, esse samba no escuro” (Hollanda, 1978).

Escrita no escuro é uma das imagens possíveis para falar d’*O Delfim*, romance de José Cardoso Pires publicado em 1968, escrita que se funda numa estratégia de “clandestinização do narrado”, como bem o viu Maria Lúcia Lepecki, em definitivo ensaio sobre o autor (e eu me refiro evidentemente ao livro *Ideologia e imaginário*, publicado pela Moraes em 1977). Narrativa clandestina, chama-a então, porque ela oculta da cena principal o evento fundador a que assiste o personagem-narrador – a posse da Lagoa pelo povo da Gafeira. Encobrindo essa dinâmica social – espécie de *mise-en abyme* em que a ficção parecia antever o que viria a operar-se em Portugal no verão

quente de 1975, em que se efetiva a revolução agrária e a vitória sobre o Latifúndio – outros fatos são ali narrados, outras cenas descritas, outras vinganças executadas, numa espécie de relato policial que não nos engana porque está ele próprio comprometido enquanto gênero, já que, ao final, não se desvela o crime, não se conhecem os culpados e a punição não se pode cumprir.

O que entretanto efetivamente acontece é a reversão de um sistema de privilégios, é a democratização no domínio da terra, é a vitória do povo sobre a dominação centenária de uma aristocracia de latifundiários poderosos. Em outras palavras, o Delfim, tal como era conhecido o último representante dos Palma-Bravo, e que dicionarizado significa *herdeiro do trono, bispo do jogo de xadrez, golfinho devorador de peixes menores*, transforma-se em golfinho devorado pela tragédia da lagoa, bispo em xeque, herdeiro sem poder (Cerdeira, 2000: 132). Só que, em tempos de censura, essa ainda simbólica revolução tinha que acontecer em pano de fundo, a euforia devia ser velada e assistida tão-somente pelo Narrador da janela embaciada de seu posto de observador privilegiado na pensão da aldeia. Sobravam felizmente as metáforas: uma lagartixa imóvel sobre o muro descomunal de uma praça vazia e batida pelo sol, de onde se ausentaram os homens – emigrantes para outras terras –, lagartixa ela própria identificada pelo escritor ao Tempo, surpreendentemente se move e sai do seu sono de prisão para reapossar-se da História.

Com a certeza de incorrer em perigoso reducionismo, ousaria dizer que a boa literatura pode abrigar, sem qualquer demérito ou privilégio prévio, dois tipos de escritores radicalmente avessos: os pletóricos, dados a grandes voos metafóricos, a longos parágrafos, que perseguimos por puro gozo ao longo de muitas linhas, e entre eles – para não diminuir-lhes a grandeza – estariam facilmente incluídos Marcel Proust, Guimarães Rosa ou José Saramago; e aqueles outros, que fazem da economia, da concisão, da *secura*, de uma palavra

que é “faca só lâmina”², o seu modo de estar na literatura, e entre eles, caberia lembrar Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, Carlos de Oliveira ou José Cardoso Pires. Lembro aqui suas palavras:

Por mim, no que toca ao modo de narrar prefiro correr o risco de jamais atingir o ponto impreciso da clareza a pecar por excesso, ultrapassando-a. Das duas faces desastrosas do gume, a última parece-me a pior porque resvala para o tom impositivo que anula os valores da sugestão e que impede a leitura de se tornar em si mesma uma segunda criação. (Pires, 1977: 141)

Eis como o autor inscreve a sua arte poética cuja economia é ao mesmo tempo postulado estético e atitude política. Postulado estético que retoma o eco mallarmeano: “suggérer, voilà le rêve”; ou a consciência algo aflita de um Graciliano Ramos ao fazer do seu personagem de *Angústia* o porta-voz de uma asserção que a si próprio caberia: “o resto é bagaço”; ou ainda João Cabral de Melo Neto, que elege entre os seus toureiros-poetas aquele que age e fala “sem deixar que se derrame a flor que traz escondida”³, ou que recusa na poesia “o resto de janta abaianada” em prol de uma fala que se tece com “as mesmas vinte palavras / girando ao redor do sol / que as limpa do que não é faca”⁴. Com Cardoso Pires essa economia se funda em uma

² Refiro-me ao longo poema de João Cabral de Melo Neto: “Uma faca só lâmina”, in *Poesias completas* [1986].

³ “Alguns toureiros”- João Cabral de Melo Neto: “sim, eu vi Manuel Rodríguez, / Manolete, o mais asceta, / não só cultivar sua flor / mas demonstrar aos poetas: // como domar a explosão / com mão serena e contida, / sem deixar que se derrame / a flor que traz escondida, // e como, então, trabalhá-la / com mão certa, pouca e extrema: / sem perfumar sua flor, / sem poetizar seu poema.”

⁴ Vale lembrar que esses versos pertencem a um poema cujo título é, justamente, “Graciliano Ramos” (Melo Neto, 1986.)

atitude poética e política, ao recusar uma escrita que “resvala para o tom impositivo” do conhecimento pleno, da verdade indiscutível, da lição a ensinar, obrigando a repensar em moldes mais modernos os postulados neorrealistas, ousando abreviar o lastro pedagógico – possivelmente funcional no que tange ao tempo e à história – em prol de uma liberdade de leitura que se torna, assim como ele próprio sugere, “uma segunda criação”.

Publicado em 1968, esse romance negocia com atitudes de escrita só aparentemente contraditórias. Se, por um lado a tradição neorrealista de uma arte engajada se encontrava plenamente justificada num Portugal esmagado pela repressão política, pela violência da guerra colonial, pela censura das artes e da imprensa – de que o romance, aliás, dá conta ao falar do paradoxo dos jornais tão lavados “que sujaram as mãos” e que não valem de nada a não ser para “os desconfiados leitores das entrelinhas” (Pires, 1979: 149-150) –, por outro, a ruptura na construção do romance, típica dos anos 1960 na Europa, não deixava de criar no autor algumas expectativas para um novo conceito de escrita que se queria aut centrada e autorreflexiva, levando mais em conta o próprio funcionamento da narrativa do que a sua relação com o mundo exterior. *O Delfim* se situa justamente na charneira dessas duas tendências que nele se combinam sem se excluir.

Se, como bem viu Maria Lúcia Lepecki (1977), a herança neorrealista, que permite ao romance ser uma espécie de arauto de uma revolução por vir, se funda numa estratégia de “clandestinização do narrado” como modo de neutralizar a censura, no que tange às inovações da técnica narrativa, *O Delfim* não estaria longe da escrita de um certo “nouveau roman” em que os exercícios de estilo e os cortes temporais poderiam até mesmo fazer ecoar o enredo e a estrutura fragmentada de *L’année dernière à Marienbad* – versão romanesca e versão romanceada – já agora em tempero português, com a mesma estratégia temporal do intervalo de um ano entre os fatos aconte-

cidos e os fatos narrados, as constantes intersecções do passado no presente, fantasmas de tragédias e dúvidas lançadas sobre versões da verdade.

O Delfim, sabe-se bem, é um falso romance policial, porque o leitor está sempre diante de discursos paralelos e contraditórios, de uma sequência de hipóteses que nunca levam à decifração do mistério. O narrador-escritor é muito mais do que um repórter: ele é sobretudo alguém que reflete sobre a matéria narrada. Se usa provas que lhe chegam ao conhecimento por esta ou por aquela via, elabora, para além delas, outras possibilidades de entendimento, compondo a paisagem em que se inserem os personagens com dados concretos (autos, falas, monografia, caderno de apontamentos) mas também imaginários, quando dá azo a divagações e quando, contaminado talvez pelos fumos da lagoa, faz da vidraça da sua janela uma tela onde projeta o filme da sua própria *rêverie*, palavra que aqui se justifica plenamente se levarmos em conta que, ficcionalmente, grande parte do texto teria sido composta numa noite de insônia, de semivigília, quando o sono e a lucidez se alternam na febre da produção textual. O narrador compõe assim, através da imaginação, cenas a que não pôde assistir, mas que tenta ver menos com os olhos reais, que o tempo no seu escoar lhe impediria, mas com os olhos do devaneio, que lhe permitem a invenção de outras possibilidades para o real. Ora, não seriam também desse tipo os discursos que o homem obstinado e grave de Marienbad parece tecer diante da bela jovem prisioneira da gaiola de ouro? Que haveria de verdade nessa realidade que vai sendo construída pelo sedutor? Afinal toda sedução é antes de tudo um desvio em linguagem (*seducere* é o oposto de *conducere*) e o discurso, por isso mesmo, uma sedução donjuanesca. Em *O Delfim* lemos: “Na brancura de uma folha de papel (que é indiscutivelmente um território de sedução, um corpo a explorar), no centro e bem ao alto planta-se a frase”. (Pires, 1979: 139)

O discurso de Cardoso Pires é pois, voluntariamente, um discurso de perdição. Perde-se o Engenheiro – desaparecido? morto?; perdem-se na morte Maria das Mercês e o criado maneta; perde-se o fio da meada com a série de versões que impedem definitivamente o desvelamento das sucessivas tragédias; perde também o escritor-caçador a possibilidade de ir à caça depois de uma noite de insônia; perde-se ainda ao abdicar do seu caderno de apontamentos e do material da sua investigação preliminar na *Monografia* do Abade, em nome de uma outra leitura que se insinua possível:

[...] não abrirei o meu caderno de apontamentos, e menos ainda a *Monografia*. Ficou-me de emenda. Para a próxima terei o cuidado de escolher outra leitura, de preferência um canto de alegria” (Pires, 1979:363).

Perder-se é um verbo nuclear de *O Delfim*. Possivelmente porque ainda não era tempo de concretamente ganhar. O ganho possível seria só uma escrita de fragmentos, enredada, a narrar os meandros de um livro por fazer. De certo modo, a festa do arraial, com a Lagoa liberada da tutela do último Palma Bravo, era ainda a metonímia da verdadeira revolução que, olhada a contrapelo da História, viria a acontecer seis anos mais tarde. O Escritor não podia prever a dimensão desse tempo, mas podia intuir que a revolução estava certamente por vir. O poder tinha contados os seus anos.

O que a narrativa deste romance de José Cardoso Pires põe em evidência é justamente a questão do poder. Ao desvelar o poder insidioso dos Palma Bravo, ao acompanhar a sua derrocada, *O Delfim* aponta com alegria, a possibilidade real do seu deslocamento. Por isso mesmo, porque *O Delfim* é um romance que, no nível do enunciado, se empenha na desmontagem de um mito através do exercício bem conseguido de uma estrutura camuflada, não dogmática, não pedagógica, mas eficientemente capaz de substituir o mito pela His-

tória, também a sua estrutura – em outras palavras, a sua fisicalidade significativa, o seu processo de enunciação – exige a coerência de ser, também ela, não opressiva nem totalitária, mas ao contrário disso, deslizante, lacunar, digressiva.

A pedagogia neorrealista como que refluí diante de uma escritura em liberdade, suficientemente ambígua para acolher várias versões, uma narrativa que se tece em estilo dubitativo, transitando – com um ano de distância – de uma descrição do presente para uma intervenção do passado e vice-versa, corrompendo pistas, deslocando a autoridade magistral da *Monografia* do Abade da Gafeira. Cardoso Pires faz eco aos pensadores do seu tempo, entre eles a Roland Barthes, que na sua *Aula* inaugural postulava o anseio difícil de entrar no Collège de France, com o peso que aquela instituição possuía, tentando deslocar no seu seminário o lugar de poder que todo ensino em princípio pressupõe. Vale recordar o que ele dizia então:

Ce que je souhaiterais pouvoir renouveler, chacune des années qu’il me sera donné d’enseigner ici, c’est la manière de présenter le cours ou le séminaire, bref de “tenir” un discours sans l’imposer: ce sera là l’enjeu méthodique, la *quaestio*, le point à débattre. Car ce qui est oppressif dans un enseignement, ce n’est pas finalement le savoir ou la culture qu’il véhicule, ce sont les formes discursives à travers lesquelles on les propose⁵. (Barthes, 1978: 42)

⁵ “O que eu gostaria de renovar, cada um dos anos em que me será dado aqui ensinar, é a maneira de apresentar a aula ou o seminário, em suma, de “manter” um discurso sem o impor: esta será a aposta metódica, a *questio*, o ponto a ser debatido. Pois o que pode ser opressivo num ensino não é finalmente o saber ou a cultura que ele veicula, são as formas discursivas através das quais ele é proposto.” (Barthes, [s.d.]: 43)

Essa reflexão sobre o ensino não está contudo longe do projeto de escritura que ele propunha, pois em ambos os casos – seja no ensino, seja na literatura – trata-se de uma discussão sobre a linguagem, ou sobre o modo como ela – para ser livre – deve tornar mais leve o seu poder. Continuando a evocá-lo, como que podemos ainda ouvir, na suavidade da sua voz, as possíveis estratégias para reduzir o que seria essa fatalidade do poder:

Et je me persuade de plus en plus, soit en écrivant, soit en enseignant, que l'opération fondamentale de cette méthode de déprise, c'est, si l'on écrit, la fragmentation, et, si l'on expose, la digression, ou, pour le dire d'un mot précieusement ambigu: *l'excursion*.⁶ (Barthes, 1978: 42)

A *excursão* barthesiana é um desvio da norma, é aquilo que nos tira *para fora do curso*, para fora de todo *a priori*, do evidente, do que vale por si, do esperado. *O Delfim*, de José Cardoso Pires, em 1968, foi um romance fora da ordem, que exigia do leitor a agudeza do “jogo do olho vivo” para surpreender nos seus desvios, na sua estrutura fragmentada, nas suas lacunas, nas suas falhas, não somente o sentido clandestino de que ele era certamente portador, mas ainda a urgência de enfrentar o texto narrativo a partir de um outro protocolo de leitura.

O escritor-furão, meio repórter, meio documentarista, meio ficcionista, meio historiador, descobre com algum espanto que na sua volta à Gafeira, passado um ano da sua primeira visita, o livro que ele começara a esboçar no seu caderno de anotações, fruto das entrevis-

⁶ “E eu me persuado cada vez mais, quer ao escrever, quer ao ensinar, que a operação fundamental desse método de desprendimento é, ao escrever, a fragmentação, e ao expor, a digressão ou, para dizê-lo por uma palavra preciosamente ambígua: a *excursão*”. (Barthes, [s.d.]: 43)

tas que fizera na Casa da Lagoa com o último descendente da aristocracia dos Palma Bravo, perdera sua lógica interna e ele já não mais poderia “preenchê-lo como dantes, com prazer e meditação” muito simplesmente porque o “mundo antigo desaparece[ra] e [o] deixa[ra] a uma janela, de braços caídos, atordoado” (Pires, 1979: 94). O livro haveria de ser outro, acompanhando a “baralhada de espectros em rebelião” (Pires, 1979: 95).

Um ano tinha sido suficiente para confundir definitivamente as vinte e quatro horas da enunciação de um livro por escrever. Porque *O Delfim* é mesmo isso: é como o *making off* de um romance que permanece por escrever; é uma espécie de rascunho em que o narrado e a narração se conjugam, em que o enunciado se mescla com a transcrição do processo de enunciação; é um caderno de anotações caóticas onde o que tinha sido registrado há um ano se revela inadequado porque a História deu-lhe a volta; é um registro de memórias passadas e de observações do presente em que os personagens da aristocracia rural perdem sua autoridade, passam de sujeito de uma biografia incompleta a objeto de falas populares sejam elas as imprecações do cauteleiro de um dente só, as adivinhas do padre, ou a bonomia de uma gentil hospedeira fiel ainda aos valores da autoridade passada, elementos que, reunidos aleatoriamente, com idas e vindas, dúvidas, versões, acusações e suposições, contradizem o modelo de um enunciado romanesco em que tradicionalmente uma crise do *statu quo* conduz, por peripécias várias, a um clímax que se resolve num desenlace coerente. Nada disso é capaz de definir esse romance de José Cardoso Pires quando ele próprio se entende tão somente como a hipótese de um livro: “Se um dia isto, a Gafeira, resultasse num livro [...] se um dia a Lagoa e a aldeia, os vivos e os espectros, viessem de novo até mim [...]” (Pires, 1979: 127).

Com *O Delfim*, assiste-se certamente à agonia do mito do poder dos Palma Bravo, mas sobretudo se anuncia a crise de uma literatura

que tranquiliza o leitor, que pedagogicamente caminha ao seu lado para ajudá-lo a conhecer e, quem sabe, para provocá-lo a agir. Inscrito estrategicamente entre uma renovada linhagem neorrealista e a ruptura da modernidade dos anos 1960, esse romance de Cardoso Pires nos faz assistir a uma outra prodigiosa agonia: a do mito da interpretação, agindo na contramão de uma crítica que pretende privilegiar a superabundância do conteúdo, pois aqui, lembro o Autor, “interessa mais a suspensão do facto do que a sua decifração” (Pires, 1977: 173). O investimento estrutural, a autorreferencialidade, a inserção voluntária do processo de enunciação no corpo do enunciado, que não anulam a dinâmica dos sentidos – centro luminoso, mas clandestinizado –, pretendem “acordar o leitor, afastando-o de uma comunhão sentimental com a estória naturalista e trazê-lo a um plano mais crítico que é o da própria redação” (Pires, 1977:146), como afirmara o seu autor em Londres, em 1971, aquando da primeira versão do seu ensaio *Visita à oficina*.

Diante desse romance de perdições, que se abre em múltiplas versões da história, perde-se também o leitor porque nada de seguro lhe é dado. Diante de um romance da digressão e da fragmentação, ele tem que assumir a perplexidade de não saber, de não ter os mistérios revelados, de entrar enfim na opacidade de um discurso que lhe barra o sossego da totalidade e exige dele, como queria o seu autor, “uma segunda criação”.

REFERÊNCIAS

- Barthes, Roland (1978). *Leçon*. Paris: Seuil.
- (s.d). *Aula*, trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix.
- Benjamin, Walter (1985). O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, in *Obras escolhidas: magia e Técnica, arte e política*. trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense.

- Camões, Luís de (1986). *Lírica Completa I* (prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva), 2.^a edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cerdeira, Teresa Cristina (2000). *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho.
- Hollanda, Chico Buarque de (1978). “Apesar de você”, do álbum *Chico Buarque*, Polygram/ Philips.
- Lepecki, Maria Lúcia (1977). *Ideologia e imaginário: ensaios sobre José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes.
- Lourenço, Eduardo (1978). *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote.
- Melo Neto, João Cabral de (1986). *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Sabiá.
- Pires, José Cardoso (1979). *O Delfim*. Lisboa: Moraes [1968].
- (1977). *E agora, José?*, Lisboa: Moraes.