

O FILME QUE PODERIA TER SIDO: O INÉDITO GUIÃO CINEMATOGRÁFICO D'O *DELFINO*

THE FILM THAT COULD HAVE BEEN: THE UNPUBLISHED SCREENPLAY OF *O DELFINO*

Gabriella Campos Mendes

Centro de Literatura Portuguesa

gabriellamendes@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-1871-1743>

No trabalho de um investigador ou de uma investigadora da área das Humanidades, descobertas materiais são, ousado dizer, pouco comuns. Aquilo que se revela de novo – sobretudo nos Estudos Literários – costuma ser produto de um exercício intelectual que relaciona interpretações sobre um ou mais objetos de leitura com teorias várias para proceder a uma fundamentação adequada dessa hermenêutica. Um necessário e louvável – embora muitas vezes pouco reconhecido – exercício do próprio pensamento.

Costuma ser assim, mas não é sempre. Alguns investigadores poderão esbarrar, durante o seu trabalho, em originais, em manuscritos, em apontamentos e, quem sabe, em textos nunca publicados que ajudem a responder uma questão por eles colocada. O caso que pretendo apresentar envolve uma intuição que já se apresentava como uma forte hipótese para pensar a construção temporal de *O Delfim*, mas que ganhou respaldo através da recuperação de um documento pertencente ao espólio de José Cardoso Pires e que, até abril de 2008, estava na posse da família¹.

¹ Este ensaio traz um recorte da investigação realizada para a tese de doutoramento *Existência Narrativa e Temporalidade n'O Delfim de José Cardoso Pires* (Mendes, 2024), aqui apresentado como ensaio.

Importa dizer, antes de mais, que não se advoga por uma leitura que considere a palavra do autor de um romance como definitiva para interpretá-lo. José Cardoso Pires provavelmente concordaria com esta ideia. O escritor ressalta, em alguns ensaios como “Discurso entre Irmãos” e “Conversações com o Homem a propósito dos Outros”, ambos publicados em *E agora, José* (1977), a necessidade de uma participação ativa por parte do leitor, a evolução da capacidade de interpretação que cada leitor terá consoante o seu tempo, e os perigos de incorrer em um certo autoritarismo interpretativo por parte dos escritores, o que seria uma postura condescendente.

Por outro lado, obras como *E agora, José?* contêm reflexões *a posteriori* do autor sobre a sua própria produção ficcional. O capítulo “Visita à Oficina – o texto e o pre-texto”, em especial, é um material riquíssimo para a melhor compreensão da obra cardoseana. Seja para perceber o que significava escrever antes da Revolução de Abril com a leitura da “Técnica do Golpe de Censura”, seja para mergulhar no fundo da lagoa da Gafeira e explorar, no pormenor, o mapa dessa terra através da “Memória Descritiva”. É impossível ignorá-la: a “Memória Descritiva” enumera uma série de questões centrais que emergem ao longo d’*O Delfim*, ainda que umas sejam mais exploradas que outras.

Numa análise da crítica literária – e neste ponto faço alusão, sobretudo, a estudos de referência sobre a obra como os de Maria Lúcia Lepecki (1977; 2003), Petar Petrov (2000), Ana Paula Arnaut (2002), ainda que não só –, constata-se algo de que o escritor já se queixava. Os temas mais abordados no estudo crítico d’*O Delfim* são aqueles que ele mesmo enumera no segmento da “Memória Descritiva”, intitulado “O grande quadrilátero”, em que relaciona os seguintes tópicos: “Machismo / Paternalismo”, “O enquadramento da Mulher”, “O estatuto da Propriedade”, e “A Morte” (Pires, 1997: 108-109).

Todas estas temáticas são, indubitavelmente, incontornáveis no tratamento da obra e perpassam as dinâmicas entre as personagens, com destaque para aquela que dá título ao romance, o *herdeiro sem poder*²: Tomás Manuel da Palma Bravo. No entanto, se atentarmos aos pequenos títulos que compartimentalizam os segmentos examinados por Cardoso Pires na “Memória Descritiva”, encontramos outros eixos de leitura demasiado intrigantes para serem subestimados. Fora a introdução e uma espirituosa conclusão, são onze os tópicos que exploram diferentes faces do romance. Destaco três exemplos. O primeiro: “O gume da faca”, em que o autor reflete sobre a importância dos espaços lacunares no seu modo de narrar³ (100); segue-se “As máscaras”, em que faz uma espécie de diagnóstico da *psique* de Tomás Manuel, aparentemente em negação frente às inevitáveis mudanças no porvir, e com traços psicóticos “dum homem que através de alienações progressivas se conduz à mitomania” (117); e, finalmente, “O «jogo do tempo» e outras liberdades voluntárias”, que guarda a referida pergunta sem solução da investigadora, cuja hipótese para responder foi largamente beneficiada pelo estudo do espólio. Cito o primeiro parágrafo deste excerto:

A contradição engendra a verdade, como diria qualquer Maigret de vistas curtas. O narrador, meu escritor-furão, pensa o mesmo e para provocar confrontação não olha a meios: além de paralelismo e de percussões

² Expressão de Teresa Cerdeira (2008).

³ Endossa o que foi referido nos outros dois ensaios de *E Agora, José?* já citados. É deste texto uma conhecida frase do autor: “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, 1997:100)

de toda a ordem nas esferas de comportamento dos personagens, distorce planos de acção, introduz ubiquidades, recorre ao anacronismo, à metáfora, à demonstração pelo absurdo, isso e tudo mais que lhe vem à cabeça. (Pires, 1997: 125)

Nesta análise do *jogo do tempo*, portanto, o que significaria distorcer planos de acção ou introduzir ubiquidades? Uma possível resposta está no esquema de organização da temporalidade da narrativa. O autor sentencia: “*O Delfim* acaba em esquema circular” (1997: 126) e explica: “Escuto-o [o narrador] e vejo como nele a proposição inicial e a conclusão («o final... de todos conhecido») se contêm mutuamente numa acção circular (1997: 127).

Do ponto de vista narratológico, porém, essa estrutura circular não corresponde a uma definição de narrativa circular que se consolidou no campo dos estudos narrativos. Esta estrutura é descrita por Alfonso de Toro em termos precisos: o narrador – situado em um ponto X do espaço-tempo – mencionaria um evento A, em seguida, um evento B anterior ao evento A e, a partir daí, faria uma narração linear (ou intercalada com outras analepses e prolepses) até que o evento A fosse novamente alcançado (cf. de Toro, 2011: 125).

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

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

A história é pela primeira vez referida no fim do capítulo XXI e depois desenvolvida no capítulo XXII. Em suma, em uma conversa com Tomás Manuel em 1966, o Engenheiro conta ao Escritor o caso de uma mulher que conhecera, a Dama das Unhas de Prata “(Racée, fêmea quatrocentos por cento e cheia de classe)” (1998: 164), que teria cometido um crime. A mulher teria uma relação com um *velho de alta finança* com problemas de saúde e teria usado “o amor como arma do crime” (165): “Nem mais. A miúda excitava o velho durante a digestão, percebes agora? Obrigava-o a dar tudo por tudo na cama até que um dia a esclerose havia de o esticar de vez.” (165), ao que o narrador resumiria com a frase “*Mors post coitum*” (166). Neste sentido, o caso narrado pelo Engenheiro é claramente espelho da narrativa maior que o contém, em que Domingos sofre um colapso cardíaco depois de, supostamente, ter relações sexuais com Maria das Mercês (cf. 217).

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

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

«Admira-te...» E, palavras não eram ditas, surge-me uma dúvida: E se nem ela nem ninguém sabia? E se a Dama das Unhas de Prata não passava de uma das muitas fábulas que o Engenheiro inventava para se sentir vivo, homem do mundo?

[...] Lamento simplesmente que daqui a alguns meses – quando o Padre Novo for incomodado com um sórdido folhetim Do Desonesto Escritor e da Confiante Manicura – a moça das Unhas de Prata tenha baixado de posto e que, em vez das butiques de Cascais, frequente salões de barbearia.

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

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

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

é a história contada em 1966, mas o que gera interesse em perguntar sobre esse assunto ao Engenheiro durante o passeio de barco é a descoberta do padre meses depois, por isso sua caracterização como uma *mise en abyme* de *reduplicação ao infinito*. Além disso, o folhetim *Do Desonesto Escritor*⁴ e da *Confiante Manicura* ainda alerta para outra camada discursiva que relembra o leitor que tanto a narrativa maior (o romance) quanto a narrativa menor (o folhetim) são, afinal, invenções de uma mesma figura, pois (quase) todos os textos referidos na obra, seja a *Monografia do Abade* ou o *Caderno de Apontamentos*, são tão ficcionais quanto este folhetim.

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

La réversibilité des lois dynamiques, comme aussi des lois des deux sciences fondamentales créées au xx^e siècle, la mécanique quantique et la relativité, traduit une négation du temps si radicale qu'aucune culture,

⁴ Em um movimento metadiscursivo, o folhetim *Do Desonesto Escritor* seria assim adjetivado porque a biografia da manicura teria sido escrita pela própria personagem do Senhor Escritor, *alterando impiedosamente os factos* para escrever um romance. Embora negue ter escrito tal texto, o Padre Novo afirma que Tomás Manuel pretende apresentar queixa nos tribunais contra o Senhor Escritor em socorro da ofendida (cf. Pires, 1998: 158-159).

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

Além disso, este tempo circular, pela sua proximidade a uma temporalidade observável no mundo pautada na natureza e na repetição dos eventos, seria uma noção temporal relativamente bem aceita pelos leitores⁵, principalmente quando a narrativa obedece a uma lógica de sucessão, cujo único desajuste seria haver um evento singular que faria a narrativa retornar para o começo. Para a caracterização, portanto, de uma obra de temporalidade singular que seja efetivamente disruptiva, pensa-se ser preciso ir além e pôr tal configuração circular em movimento, de modo que o próprio círculo não seja estável, criando um vórtice. Esta imagem – insistente no romance – caracteriza-se pela existência e intersecção de múltiplos círculos; assim, há a coexistência de linhas temporais que, não obs-

⁵ Tanto é assim que esta estrutura é verificada em diferentes épocas e *media*. São alguns exemplos da literatura, cinema e séries televisivas: *Finnegans Wake* (1939); *Groundhog day* (1993); e *Russian Doll* (2019), respetivamente.

tante, podem ser mutuamente exclusivas de um ponto de vista lógico, produzindo, em última análise, uma temporalidade contraditória⁶. Retomamos a “Memória Descritiva”:

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

Como, no entanto, será possível advogar pela presença de uma estrutura temporal à qual chamamos contraditória se o autor diz que o romance “acaba em esquema circular”? Encontrar paradoxos na própria obra é, evidentemente, o primeiro passo. O caso da *Dama das Unhas de Prata* que citamos é exemplar, mas não é o único. Penso que uma das maiores questões que afaste a macroestrutura de *O Delfim* da definição narratológica de narrativa circular seja a datação que o romance carrega e que causa um evidente conflito ao fim da leitura. Trago três citações em sequência para explicitar a contradição. A primeira:

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

⁶ Para Brian Richardson, a temporalidade contraditória define-se como aquela em que convivem informações irreconciliáveis sobre os eventos que decorrem no tempo narrativo, sendo a mais significativa de uma literatura pós-moderna (cf. 2002, 48).

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

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

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

Com estas informações dispostas, cria-se a referida impressão da temporalidade mimética. Ao termos ciência do *crime* ocorrido, aquilo que for descrito como interação com o núcleo de Tomás Manuel será

lido como memória, pois seriam eventos ocorridos na temporada de caça do outono de 1966; por outro lado, aquilo que for descrito como interação com as personagens sem nome da Gafeira (o Velho, o Batedor, a Hospedeira, o Regedor, o Padre Novo), será lido como presente de uma narração simultânea que se dá em 1967, no pós-*crime*, a partir do dia 31 de Outubro.

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

Desta maneira, o Autor em visita despede-se de um companheiro de serões e de uma Ofélia local, de um dente excomungador e de mastins e de ideias negras que lhe guardaram a cabeceira na véspera do dia de Todos os Santos e de todos os caçadores, o *primeiro do mês de Novembro de mil novecentos e sessenta e seis*. (1998: 227, itálico nosso)

O que esta conclusão mostra é: o *Autor em visita* não apenas retorna para o ponto de partida da narração depois de a sua personagem ter construído memórias várias com Tomás Manuel da Palma Bravo em 1966 (e outras tantas ao comentar sobre o seu desaparecimento em 1967). Mais do que isso, ele retorna para um momento anterior ao início da construção destas memórias, pois, no segundo capítulo, afirma ter conhecido Tomás Manuel apenas na noite do dia primeiro de novembro de 1966⁷. Desta forma, ao encerrar a história por essa mesma data, todas as lembranças de terem saído para caçar,

⁷ Relato do dia 31 de outubro de 1967 em memória do ano anterior: “(Quando, na noite seguinte, o viesse a conhecer, compreenderia que, afinal, o que pairava nele era o ar indefinido, o rosto sem idade de muitos jogadores profissionais e amantes da vida nocturna. Mas continuemos.)” (Pires, 1998: 38)

por exemplo, ou de terem passados vários serões juntos naquele ano, tornam-se incoerentes com as datas.

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

- (i) *O Delfim*, ao longo de vinte anos foi objeto de sucessivas revisões e alterações pelo autor e em nenhuma delas esta data foi alterada. Numa análise das provas tipográficas ainda em granel (de 11 de abril de 1968), José Cardoso Pires faz uma correção minuciosa do texto na exata mesma página em que esta data aparece (ver figura 1), porém não a modifica. A arqueologia literária confirma, portanto, o minucioso escrutínio ao qual este texto foi repetidamente submetido; assim, as provas tipográficas de 27 de abril de 1968 e mesmo a revisão do livro já publicado reforçam esta hipótese. Além disso, sabe-se que o livro foi reeditado até chegar à sua versão definitiva até 1998.
- (ii) Para além da evidência documental, há justificativas teóricas elaboradas pelo próprio autor quanto à sua intenção de criar instabilidades temporais, e mais especificamente na sua lida com a temporalidade circular e com os paradoxos, sendo a evidência maior deste argumento a análise elaborada na referida “Memória Descritiva” (cf. Pires, 2003: 125-138); estes pontos, como anteriormente descrito, demonstram a intenção deliberada de levar o jogo com o tempo ao limite.
- (iii) Finalmente, outro argumento que reforça esta estrutura é o guião cinematográfico que José Cardoso Pires escreveu pre-

sumivelmente entre os anos de 1971 e 1973 para *O Delfim*. Nesta obra nunca levada a cabo da maneira idealizada pelo autor, a lógica temporal é idêntica àquela construída no livro, de forma que a transposição para outro *medium* confirme a hipótese proposta.

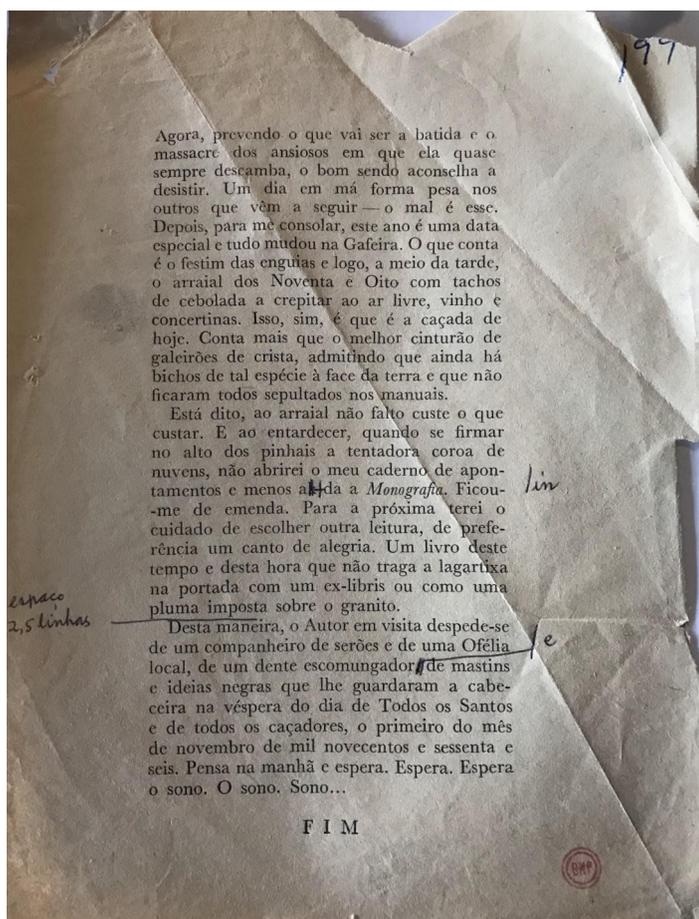


FIGURA 2: Provas de granel d'*O Delfim* com correções manuscritas do autor (BNP, E53, cx. 13, fl. 199)

Deste modo, através da recuperação – via espólio – de um guião cinematográfico cuja autoria é do próprio autor, mas que nunca foi efetivamente realizado⁸, conseguimos verificar que a criação de paradoxos temporais é central na elaboração da obra, ao ponto de tais paradoxos serem mantidos por meio de movimentos metalépticos a serem manifestos com a utilização de recursos textuais e audiovisuais. Apresento um trecho para que se possa verificar essa hipótese

a--

Lagoa de madrugada. Pesquisa do cadaver de Maria das Mercês, (pgs. 355 e 357-60). o corpo ao ser retirado da água, emergindo até meio tronco: rosto escorrido, com esquimoses, pescoço traçado por dois rasgões.

Engenheiro: Enterrem-me essa cabra!

Silêncio.

b--

Realizador, off: Corta!

[...]

e--

Realizador: Mais eco, pá. Tens que berrar, percebes?

Enté-rreem-méssa-cáabra!

Engenheiro: Então, não foi o que eu disse?

Realizador: Ora... (Pausa breve, e num repelão súbito).

Enterrem-meessa-caáabra...! Assim.

Como se estivesse a gritar para a eternidade.

(BNP, E53, cx 10, p. 2)

⁸ Não entraremos no mérito da análise do argumento de Vasco Pulido Valente para o filme realizado por Fernando Lopes, de 2002. Para este tema, ver Esteves (2022); para a comparação entre os dois guiões ver Mendes (2023; 2024).

Quanto à componente metaléptica, está claro que a personagem do Realizador será a versão cinematográfica do Escritor. O presente da realização do filme, neste contexto, confunde-se com o presente das memórias dos outros planos de ação. É, inclusive, mais explícito neste sentido do que o próprio romance, pois a encenação da realização do filme “O Delfim” é corroborada por outras figuras além do narrador em devaneio criativo no seu quarto de pensão, como na interação com as personagens que interpretam o papel de atores responsáveis por encarnar as referidas personagens. Exemplifica-se para que se elucide este complicado movimento circular:

A figura do Engenheiro surge neste argumento sem fazer uma distinção entre o ator que interpreta este papel e a sombra do passado que teria inspirado a própria personagem. Se, no entanto, o livro evita diálogos de caráter metalinguístico com as personagens⁹, o filme explora-os de modo que as personagens da Gafeira também adquiram esse caráter metaléptico que não lhes é atribuído no romance. As personagens do argumento reforçarão, portanto, a dimensão meta-textual da reflexão sobre a escrita (ou sobre a encenação). A cena transcrita, em que o Realizador e o Engenheiro discutem sobre a forma de enunciar uma expressão, pode ser pensada como um equivalente aos processos de reflexão e de decisão sobre a escolha lexical¹⁰ que o narrador faz enquanto escreve.

⁹ É um exemplo deste procedimento o já citado capítulo XXVI-b, em que o Senhor Escritor, mesmo quando reflete sobre aspectos metalépticos, evita falar deles ao Engenheiro: “Estou, vai não vai, para perguntar: “Em que ficamos, Engenheiro? Qual das duas é verdadeira? Nenhuma? – Mas, bico calado, por enquanto não sei de nada do caso.” (Pires, 1998: 201)

¹⁰ P.e.: “o cauteleiro lhe punha em dúvida a qualidade de homem, ou seja, os seus costumes de macho, *passa a expressão*” (1998: 50, itálico nosso); “Tão avinagrado – *é o termo*, já que estamos a beber vinho”. (1998: 84, itálico nosso)

Além disso, as figuras da ficção são, no argumento, também uma forma de mostrar a artificialidade da construção narrativa através de outros meios que não sejam necessariamente verbais. Ainda que não se tenha realizado o filme, é possível imaginar com alguma nitidez as soluções visuais que Cardoso Pires propõe para criar este efeito num género narrativo formado por um processo de combinação mediática¹¹, isto é, num género em que não só a linguagem verbal é utilizada como *medium* para veicular a narrativa, mas que surge da combinação entre *media* de variadas naturezas, como a palavra, a imagem e o som. Um exemplo generoso aparece num plano do Royal Bar assinalado como S/D (sem data), no qual o Engenheiro e Domingos, após uma breve conversa, saem do bar. Transcreve-se:

c--

Saiem do Royal Bar. Passam por cima de fios (“cuidado, pá” diz o Engenheiro a Domingos) e quase tocam com a cabeça num projector de filmagens. Em cima do balcão do vestiário há uma claquette (“O Delfim – Bar) misturada com outros objetos de filmagem. De nada disto eles tomam conhecimento, ao dirigirem-se para a rua.

d--

Criados e clientes que se encontram no bar deixam os seus postos de figuração e conversam com o realizador.

(BNP, E53, cx10, p. 19)

¹¹ Combinação mediática conforme a terminologia de Irina Rajewski. Para a autora, géneros caracterizados por processos de combinação mediática seriam aqueles em que a construção semântica depende da relação entre mais de um *médium* (cf. Rajewski, 2012). Um filme, por exemplo, conjugaria a linguagem verbal com uma variada gama semiótica advinda da imagem, dos efeitos sonoros, da música e até de outros recursos que possam eventualmente contemplar, como dispositivos tácteis e até olfativos presentes em experiências imersivas ou de realidade aumentada.

Neste excerto, há uma clara exibição dos elementos normalmente ocultos para a criação da ilusão cinematográfica. A presença dos fios e do projetor é mais uma forma de abalar o pacto ficcional e pôr em evidência o próprio processo criativo, no entanto, a mudança de atitude das personagens dos criados e dos clientes do bar é ainda mais significativa para esta matéria. O facto de as personagens secundárias revelarem-se como atores figurantes do filme faz com que todos os eventos apresentados, mesmo aqueles passados num tempo dito anterior ao da filmagem, sejam também postos em causa. Assim, ainda que *S/D* se refira à reconstituição de eventos ocorridos em 1971 ou a episódios contados pelo Engenheiro, o autor reforça que estes eventos são uma criação ficcional veiculada através de um meio que se utiliza de fios e projetores na sua engenharia – a diferença é, simplesmente, que eles não costumam aparecer no plano cénico.

Há, também, uma cena particularmente curiosa quanto à exposição dos procedimentos da produção do filme em planos temporais em que, supostamente, eles não deveriam aparecer porque envolve mais diretamente a personagem do Realizador. Trata-se de um plano de 1972 na Lagoa, em que se realiza um piquenique que evoca o arraial e a tomada da Lagoa pelos gafeirenses. No argumento, o plano de 1972 seria aquele em que o Realizador iria à Gafeira para fazer um documentário sobre a temporada de caça e esta cena aparece assim descrita:

c--

Realizador filmando um pormenor do piquenique. Ao lado dele o jovem local que lhe serviu de assistente e de remador em G – 1b.

(Numa passagem quase momentânea vê-se o operador de O DELFIM e mais pessoal de filmagem a focarem nesta cena.)

(BNP, E53, cx10, p. 51)

Naturalmente, esta exibição – apesar de ter tal intenção – não pode ser lida como uma exposição do esqueleto da obra porque ela é, em si, uma encenação. Se o Engenheiro e Domingos não tomam conhecimento dos objetos de filmagem e não sabem (ou parecem não saber) que as pessoas no restaurante são atores – num movimento que lembra o protagonista de *The Truman Show*¹² –, o Realizador sabe que está sendo filmado a filmar porque, evidentemente, é quem realiza o filme. Desta forma, o *mise-en-scène* em que o Realizador filma um piquenique na temporada de caça de 1972 transforma-se num *mise-en-abyme*, pois aparece em cena o operador de câmara de O DELFIM e, se aparece em cena, é filmado por outra câmara que não está exposta, mas que é a responsável por plasmar em película este movimento metaléptico que depois fará parte de um filme chamado “O Delfim”.

Em modo de conclusão, através da análise deste documento, descobrimos mais evidências quanto à intencionalidade na criação de ruídos na temporalidade do texto e da construção metaléptica das suas personagens. Esta interpretação indicada nos ensaios ganha uma nova dimensão na transposição destes elementos para outro *medium*, nomeadamente o cinema, através do guião d’*O Delfim* conforme elaborado pelo próprio Cardoso Pires no início dos anos 70. O texto reitera a nossa hipótese da planificação das camadas de tempo, da incursão de paradoxos e da propositada criação de dissonâncias temporais, estas vividas por uma nova figura metaléptica: o Senhor Escritor do romance *O Delfim* transmuta-se em Senhor Realizador do filme *O Delfim*; deste modo, preserva-se a intrincada relação entre o produto da narração e o género narrativo em que será apresentado

¹² Filme de 1998 dirigido por Peter Weir com argumento de Andrew Niccol, em que o protagonista Truman Burbank não sabe que a sua vida é um *reality show* e que as suas interações com as outras pessoas não eram autênticas, posto que todas são atores e atrizes que interpretam um papel.

que são essenciais para a circularidade entre criador e criatura inerente à obra.

Destaca-se também o facto de que este texto inédito é reproduzido integralmente pela primeira vez na tese de doutoramento referida e agora disponibilizado a mais leitores pela sua reprodução na *Revista de Estudos Literários*. Assim, para além de reforçar nossos argumentos sobre o estudo do tempo e das figuras da ficção, crê-se que esta viabilização do datiloscrito seja uma contribuição significativa para o estudo da obra cardoseana que este trabalho poderá trazer, permitindo futuras análises sobre *O Delfim* numa dimensão comparatista e de diálogos intertextuais e *intermedia*.

REFERÊNCIAS

- Arnaut, Ana Paula (2002). *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Almedina.
- Cordeira, Teresa (2008). “*O Delfim*: Bispo em xeque, golfinho devorado, herdeiro sem poder”, in José Cardoso Pires, *O Delfim*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Esteves, José Manuel da Costa (2022). “*O Delfim* de José Cardoso Pires e sua transposição cinematográfica por Fernando Lopes: dois modos de decifrar a história”, in C. I. do Carmo, J. de M. Frias, M. C. Pimentel, R. Nobre e R. Patrício (Coords.) *Presença e memória: Homenagem a Paula Mourão* (pp. 289–299). Lisboa: Edições Colibri.
- Heidegger, Martin. (2005). *Ser e Tempo*. São Paulo: Vozes.
- Lepecki, Maria Lúcia (1977). *Ideologia e Imaginário: Ensaio sobre José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes Editores.
- (Ed.). (2003). *José Cardoso Pires: Uma vírgula na paisagem*. Roma: Bulzoni Editore.
- Mendes, Gabriella Campos (2023). Questões sobre a adaptação cinematográfica: a transposição da figura do narrador em *O Delfim*. *Passages de Paris*, (25), 28–42. <https://doi.org/10.5281/zenodo.11583916>

- (2024). *Existência narrativa e temporalidade n’O Delfim de José Cardoso Pires* (Tese de doutoramento, Faculdade de Letras). Universidade de Coimbra, Coimbra. <https://hdl.handle.net/10316/115761>
- Petrov, Petar (2000). *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e Ruben Fonseca*. Algés: Difel.
- Pires, José Cardoso (1997). *E agora, José?* Lisboa: Moraes Editores.
- (1998). *O Delfim*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (n.d.). *O Delfim – Adaptação cinematográfica*. Lisboa. Biblioteca Nacional de Portugal [BNP] (E53).
- Prigogine, Ilya. (1988). La Redécouverte du temps. *L’Homme*, 28 (108), 5–26.
- Richardson, Brian (2002). Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction. In *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames* (pp. 47–63). Columbus: Ohio State University Press.
- Serpa, Ana Isabel (2017). *A narrativa de José Cardoso Pires: Personagem, tempo e memória*. Lisboa: Chiado Editora.
- Toro, Alfonso de (2011). “Time Structure in Contemporary Novel”, in Jan Christoph Meister and Wilhelm Schernus (Eds.). *Narratologia: Contributions to Narrative Theory: Vol. 29. Time – From Concept to Narrative Construct: A Reader* (pp. 109-142). Berlin: De Gruyter.