



- LITERATURA

DELFIN FRAGMENTADO: UMA LEITURA DO ROMANCE DE JOSÉ CARDOSO PIRES

Isabelita Maria Crosariol*

Resumo: Escrito e publicado no período da ditadura portuguesa, o romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires, revela a forma fragmentária como uma estratégia empregada pelo autor para dizer aquilo que não pode ser dito. Desse modo, é partindo do estudo desses fragmentos que este ensaio se estrutura, de modo a comprovar que o mais importante não é necessariamente o que se diz, mas também o que subjaz àquilo que se pode dizer.

Palavras-chave: Cardoso Pires; fragmento; ditadura.

*La verdad és un relato que outro cuenta.
Um relato parcial, fragmentário, incierto, falso también,
que debe ser ajustado com otras versiones y otras historias.*
(Ricardo Piglia)

■ **O** *Delfim*, romance de José Cardoso Pires publicado em 1968, corresponde a uma das grandes obras da literatura portuguesa contemporânea. Elaborado a partir de uma linguagem substantiva, polifônica e enigmática, o romance prende o leitor pela curiosidade. Assim, comportando-se como um investigador, com uma atitude semelhante à tomada pelo narrador, o leitor é levado a se perguntar sobre as circunstâncias em que um crime ocorreu. Contudo, elucidar o crime, ou seja, descobrir como ocorreram as mortes de Maria das Mercês e do criado Domingos, revelar-se-á, no decorrer da narrativa, como

um meio, não como um fim, pois o objetivo final do romance está relacionado à descoberta de uma verdade que não está prontamente dada, mas que se encontra subjacente à história que é narrada.

Seguindo a teoria do *iceberg* proposta por Hemingway, o romance, essa “máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte de seu trabalho” (ECO, 1994, p. 9), apenas alude e, por meio das indicações dispostas ao longo do bosque da narrativa, oferece ao leitor opções de leitura e de descoberta dos caminhos da verdade do texto. O leitor torna-se, então, coautor da história e sai de uma posição passiva.

Não podendo dizer tudo, o romance se elabora de uma forma fragmentada, pois o que nele se expõe é apenas uma parte do que se quer dizer. Afinal, como comenta Brecht (1982), para combater a mentira e a ignorância, não basta ter a coragem de dizer a verdade, a inteligência de reconhecê-la, a arte de torná-la manejável como uma arma, o discernimento para escolher aqueles em cujas mãos ela se tornará eficaz... Além de tudo isso, é necessário que se tenha habilidade para difundir-la quando os poderosos se empenham em abafá-la e ocultá-la.

Convém lembrar que *O Delfim* foi escrito e publicado em plena ditadura, época em que Portugal estava vivendo um período bastante conturbado: as manifestações e protestos contra o salazarismo, no início da década de 1960, haviam intensificado as medidas repressivas; em 1965, a Constituição fora alterada, de forma a tornar a eleição presidencial indireta e entregá-la a um corpo disciplinado de eleitores; ao mesmo tempo, na África, a guerra envolvendo as colônias portuguesas perdurava, acentuando o sofrimento de toda a gente. Nesse contexto de guerra e de repressão, a busca pela verdade se faz, portanto, a partir do que está escondido, a partir de fragmentos do que aconteceu que, ao serem organizados no discurso, convertem-se em cifras que possibilitam entender o presente.

Em *O Delfim*, tais fragmentos, ou seja, as várias versões da verdade expostas ao longo do romance são organizadas por um narrador que, assumindo uma postura à margem daquele que observa o mundo por uma janela, procura ser imparcial em relação àquilo que expõe; mantém uma visão oblíqua, ouve os relatos dos homens infames da Gafeira, e encarrega-se de reproduzir as várias versões para o crime da maneira que lhe são contadas. Nesse processo, muito mais importante do que aquilo que é narrado por esses homens, é o que esses relatos nos permitem concluir a respeito de cada um deles, da realidade em que estão inseridos. Independentemente da inexactidão, da ênfase, ou da hipocrisia que carregam em si, tais textos correspondem a fragmentos de um discurso que levam consigo fragmentos da realidade da qual fazem parte (FOUCAULT, 1992).

Traçando um paralelo com o contexto ditatorial em que o romance foi escrito e publicado, é ainda possível afirmar que o romance questiona, desmonta e desarma a verdade oficial imposta pelo Estado – da qual a monografia escrita pelo Abade é o grande símbolo – ao demonstrar que é necessário procurar a verdade, e reescrevê-la, não a partir do relato de um narrador onisciente, mas cruzando várias versões sobre um mesmo fato, analisando um mesmo acontecimento sob inúmeras perspectivas. Em razão disso, os relatos funcionam na narrativa como contrarrelatos estatais: são pequenas histórias, ficções anônimas, microrrelatos, testemunhos que se intercambiam, que são reproduzidos, transformados e fixados pelo romance (PIGLIA, 2001). A verdade é, portanto, um conceito que não pode ser fixado por alguém, pois está em constante transformação.

O romance é todo concebido a partir da questão da memória, elemento que sempre se manifesta em um discurso de maneira fragmentária, já que o lembrar sempre implica o esquecer. Quando se lembra, é porque algo foi deixado de lado; o lembrado é sempre parcial, contém apenas parte do que realmente aconteceu. Segundo a mitologia grega, no Hades havia duas fontes próximas: a de Mnemosyne (memória) e a de Lethe (o esquecimento). Antes de penetrar na boca do inferno, era-se conduzido para perto das duas fontes: ao se beber da primeira, esquecia-se de tudo da vida humana e, de forma semelhante a um morto, entrava-se no domínio da Noite; ao se beber da segunda, por sua vez, recobrava-se a memória de tudo o que se havia visto e ouvido no outro mundo. Memória e esquecimento, portanto, formavam um par complementar, pois não existia o lembrar sem o esquecer.

Logo, em *O Delfim*, a narrativa se constrói a partir de fragmentos de memória, que vêm à tona em meio ao lembrar e ao esquecer, e que diminuem ainda mais a credibilidade que o discurso do narrador possui como possível meio de elucidação do crime. Afinal, como acreditar em um discurso elaborado a partir da lembrança e do esquecimento, a partir de uma memória que se revela em palavras redigidas num instante de embriaguez? Como pensar no valor dessas indicações sobre um crime, feitas a partir do “puxar pela memória”, e inseridas em uma estrutura romanesca? Sim, pois, assim como a memória, o romance é fragmentário, não tem sentido completo; sua função é oferecer ao leitor fragmentos de verdade, para que, na posse do fragmentado textualmente organizado, ele possa alcançar a percepção do todo que constitui a narrativa. Em razão disso, o romance é uma obra em constante transformação, pois se revela como um texto novo a cada nova leitura que se faz.

Cada romance tem as suas recordações à margem das aventuras que narra, cada um vai crescendo com o tempo, corrigindo-se com o corpo e a voz dos homens que escreveu. Isso, as memórias ligadas a uma obra e a certeza de a trazermos continuamente conosco, suspense, inacabada, é que tornam feliz a arte de escrever (PIRES, 1978, p. 109).

Para responder às questões anteriormente apontadas, convém ressaltar novamente que o que importa no romance, de fato, não é o crime, mas sim a observação do conceito de verdade sendo exposto de maneira indireta e as implicações advindas desse procedimento, já que a verdade veiculada por um discurso é sempre fragmentada, e por trás do que se oculta há sempre um jogo de poder: “a verdade está no relato e esse relato é parcial, modifica, transforma, altera, às vezes, deforma os ecos” (PIGLIA, 2001, p. 28-29, tradução nossa); não é algo dado, surge da luta, da confrontação e das relações de poder. O romance em questão corresponde a um meio de desmascarar, portanto, essas relações de poder, além do mundo do senso comum, uma vez que não apenas o conceito de verdade é relativizado no texto, mas também o conceito de tempo.

Ao interpretar ações, caracteres e estados pelo ângulo oscilante e incerto da experiência interna, o discurso flui livremente pelo tempo da memória; fragmentos de presente, passado e futuro fundem-se, aparecendo, então, em uma forma que difere da ordem cronológica (convenção humana). Assim, lançando mão de um discurso que ora se refere ao passado, ora se projeta no futuro, ora se volta para o presente, ora supõe, o romance evidencia o tempo como forma relativa da consciência, mas frequentemente manipulada como forma absoluta.

Em decorrência desse trabalho, fortemente marcado por analepses e prolepses, a narrativa aproxima-se da linguagem cinematográfica, pois tanto *O Delfim* quanto os filmes contemporâneos caracterizam-se por um processo de criação artística em que as sequências retrospectivas e perspectivas são intercaladas livremente, sem que haja quebra da continuidade do discurso. Conforme afirma José Cardoso Pires (1999, p. 67), hoje “o cinema está na pele, nos gestos e até nos reflexos do homem cotidiano”. Contudo, o que interessa, especialmente, à literatura é a estrutura do discurso narrativo: a montagem, o ritmo e a sequência da narração.

Assim sendo, o romance em questão toma emprestado da linguagem cinematográfica o trabalho de montagem e, com isso, cenas que ocorrem em tempos e em espaços diferentes se entrecruzam, e os fragmentos discursivos são organizados de maneira a formar um todo narrativo. Se no cinema é o espectador que organiza o fragmentado, no romance, a compreensão do conjunto de fragmentos que dão a unidade significativa será legada ao leitor que, em posse das cifras expostas pelo narrador no decorrer da narrativa, poderá atribuir um significado ao conteúdo do romance.

O leitor do romance, portanto, lida com o fragmentado para montar o quebra-cabeça narrativo; as personagens da obra, por sua vez, lidarão com o fragmentado que envolve suas existências. Para ilustrar essa afirmação, convém tecer comentários sobre quatro personagens da obra: Domingos, Maria das Mercês, o Engenheiro Tomás Manuel da Palma Bravo, e o narrador – personagem que, embora adote uma postura distanciada, tem uma importância fundamental na narrativa.

Domingos, o criado maneta, após ter tido o braço arrancado por uma guilhotina, é um ótimo exemplo do ser fragmentado: ele não é apenas a representação daquele que não tem mais uma parte de seu corpo, mas também é um retrato daquele que abandona parte de si, para incorporar algo do outro. Não por acaso é exposto que ele, negro, cabo-verdiano, deixou-se assimilar pelas influências portuguesas. Tal verdade é exposta de maneira bastante sutil no texto, mas pode ser perfeitamente compreendida, especialmente ao se levar em conta que Domingos fora reconstruído peça por peça pelo Engenheiro, moldado segundo seus interesses.

Já Maria das Mercês, a “esposa maninha”, a “mulher inabitável”, é incompleta porque, ainda que seu corpo seja tal como uma folha em branco – e, conseqüentemente, tenha muitas possibilidades de ser explorado –, é incapaz de gerar um filho. Maria das Mercês é como uma romãzeira que não pode dar frutos: “árvore bravia, de sombra rendilhada, que já foi sumo e hoje ficou na flor” (PIRES, 1978, p. 140). Ao seu redor, há somente pedras, formigas, restos de comida e cães à espera dos donos...

A personagem do Engenheiro também possui grande influência do fragmentado em sua composição. Ele próprio é um fragmento, é parte da linhagem formada pelos onze Palma Bravo, parte do ciclo de repetição do qual participaram seus antepassados, e que assegurou, durante muito tempo, a instauração do poder e a manutenção da ordem na Gafeira. Típico marialva, representa a continuidade de uma mentalidade tradicional, que se revela incapaz de se moldar aos valores contemporâneos. No romance, é referenciado por vários nomes: é o Delfim, Tomás Manuel da Palma Bravo, Tomás Manuel Undécimo, o Engenheiro, o Engenheiro Avicultor, o Engenheiro Anfritião, o Infante, entre outros.

A esse respeito, José Cardoso Pires (1999, p. 138), armado em crítico literário no ensaio *Visita à oficina*, comenta que esse procedimento deve ter sido uma criação do narrador – segundo o escritor português, não foi criação sua, ainda que ele tenha todos os direitos autorais do romance – para “comentar ironicamente a atitude do protagonista, citando-o pelas máscaras com que ele enfrenta as diversas situações dramáticas”. Nesse mesmo ensaio, Cardoso Pires (1999) também sugere que, por trás das polinômias que também envolvem o Narrador, poderia estar uma estratégia de distanciamento.

Nesse ponto, cabe lembrar que, para Brecht, o distanciamento era uma prática necessária para levar o público à descoberta da verdade, e à transformação social. É Anatol Rosenfeld (1965, p. 152-153) que explica o posicionamento adotado pelo dramaturgo alemão Bertold quando afirma que:

Para empreender é preciso compreender. Vendo as coisas sempre tal como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais, e por isso incompreensíveis. Estamos identificados com elas pela rotina, não as vemos com o olhar épico da distância, vivemos mergulhados nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela. Alienamo-nos da nossa força criativa e da plenitude humana ao nos abandonarmos, inertes, à situação habitual que se nos afigura eterna. É preciso um novo movimento alienador – através do distanciamento – para que nós mesmos e a nossa situação se tornem objetos do nosso juízo crítico e, para que, desta forma, possamos reencontra e reentrar na posse das nossas virtualidades criativas e transformadoras.

Dessa forma, o posicionamento distanciado do narrador corresponderia a uma forma de produzir o estranhamento necessário à compreensão. Assim, a partir da não verdade exposta pelo ficcional, haveria a descoberta da verdade (o entendimento do real contexto em que se está inserido – Portugal ditatorial), e surgiria o desejo de intervenção. Por esse motivo, ao longo da narrativa, é possível observar, o desmembramento do narrador em escritor, Autor, visitante, “coleccionador de casos”, “furão incorrigível”, “leitor ideal”, personagem...

Esse recurso possui um teor didático: desperta o leitor para o ato de narrar; evidencia que o que verdadeiramente importa em uma narrativa não é quem fala, mas sim, a constatação de que

[...] na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito em uma linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer (FOUCAULT, 1992, p. 35).

Ao mesmo tempo, por romper com os limites entre autor, narrador e escritor, a obra se torna cada vez mais enigmática, já que “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (BARTHES, 1988, p. 69). Não havendo fechamento da escritura, portanto, o texto se constitui um eterno enigma, que não é proposto para ser decifrado, mas para ser investigado.

É em razão disso que o narrador de *O Delfim* se posiciona como um investigador, como alguém que, por desconhecer as circunstâncias das mortes ocorridas, ouve os relatos dos outros, as diferentes versões sobre o crime, na tentativa

de chegar à sua versão da verdade. Da mesma forma, o leitor, por meio da observação da multiplicidade de escrituras que compõe o texto escrito, tentará descobrir o segredo que o Estado manipula, tentará revelar uma verdade que até então estava escondida. Por sua vez, o homem responsável pelo romance, José Cardoso Pires, cujo nome aparece na capa, terá sua face apagada dentro da ficção, diante dessa pluralidade de “eus”, pois seu rosto será encoberto pelos véus da mistificação romanesca, e seu olhar será acobertado pela perspectiva do narrador que criou (FARRA, 1978). Logo, por meio da fragmentação do narrador, desse emaranhado de atribuições que ele estabelece em relação a si mesmo, o texto evidencia para o leitor como os procedimentos de escrita podem ser manipulados quando se trabalha com o conceito da verdade.

Ao tratar do tema da fragmentação, não pode ser desconsiderada a forma insistente como as ruínas são evocadas no romance. Seu emprego serve acima de tudo como meio de evidenciar um momento de transformação. Ao se expor os fragmentos do que um dia foi, é mostrado que a realidade se transformou; não se trata mais do contexto descrito na Monografia do Abade, é tempo de mudança, a lagartixa despertou. Dessa forma, a Monografia, retrato dos grandes feitos de oito dos Palma Bravo, é descrita como “um inventário de ruínas e de coisas paradas” (PIRES, 1978, p. 140), o que leva o narrador a constatar que se encontra entre dois polos de ruínas, já que, na linha dos montes há uma casa destróçada e nas raízes da aldeia há um estendal de grandezas romanas registrado, peça por peça, pelo Abade.

Na Gafeira, grande parte do que existe é ruína, e, portanto, tentar narrar o que se passa por lá não teria êxito algum caso as ruínas não fossem mencionadas. Contudo, no relato do narrador, as ruínas aparecerão de forma diferente da que apareciam na obra do Abade; serão retomadas, mas subvertidas; chamarão a atenção para o passado – por se referirem aos “tempos mortos”, ao que não existe mais –, mas o contrastarão com o presente. Assim, quando o narrador afirma que, se pretender juntar aos seus apontamentos a menor ideia, a menor palavra, será, como o Abade da Monografia, narrador de tempos mortos, o que ele quer é chamar a atenção para o fato de que a Monografia não é mais um retrato desse novo tempo.

Falando obrigatoriamente de ruínas, misturando ditos e provérbios – classificados por Benjamim (1994, p. 221) como “ruínas de antigas narrativas nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro” –, “pondo-os na boca do filho quando pertenciam ao pai ou ao tetravô, numa baralhada de espectros em rebelião” (PIRES, 1978, p. 95), o que o narrador faz é, sobretudo, ironizar. Além disso, empregando conceitos antigos em uma estrutura nova, o choque do conteúdo antigo em uma forma nova produz no leitor um estranhamento em relação ao texto lido, um estranhamento que leva à mudança. Trata-se de um convite para o leitor sair de seu lugar, da mesma forma como fez a lagartixa no romance.

Dessa forma, todos os recursos empregados na obra e que possuem relação com o fragmentado vão-se revelando como elementos que servem a um propósito específico: levar à busca da verdade, conduzir à transformação social. Uma transformação que não depende de uma pessoa só, mas que depende de todos.

É em razão disso que, ao final do romance, com o trunfo da cooperativa dos 98, a autoridade se mostra como algo a ser dividido, compartilhado, de maneira a assegurar o bem de todos. Afinal,

[...] *este ano vai haver menos caçadores nas margens porque o tempo (a lagartixa – disse-se) despertou, deu um salto. Noventa e oito espingardas da Gafeira vão este ano enfeitar a lagoa em plena liberdade, pondo um brilho novo naquela fuzilaria* (PIRES, 1978, p. 352).

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. Morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRECHT, B. As cinco dificuldades para escrever a verdade. Tradução Ernesto Sampaio. *Diário de Lisboa*, Lisboa, abr. 1982.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FARRA, M. L. D. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Veja, 1992.
- PIGLIA, R. *Cinco propuestas para el próximo milênio* (y cinco dificultades). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- PIRES, J. C. *O Delfim*. Lisboa: Moraes editores, 1978.
- _____. Visita à oficina: o texto e o pre-texto. In: _____. *E agora, José?* Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Buriti, 1965.

CROSARIOL, I. M. Fragmented *Delfim*: a reading of the novel by José Cardoso Pires. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 12-18, 2011.

Abstract: Written and published during the Portuguese dictatorship, the novel O Delfim, de José Cardoso Pires, reveals the fragmentary form as a strategy used by the author to say what cannot be said. In this essay, a study of this fragmentary language is done with the purpose of proving that sometimes the more important in a novel is not what is clearly exposed, but also what underlies the text.

Keywords: Cardoso Pires; fragment; dictatorship.