

LITERATURA E CINEMA, EM UM OLHAR
DE NARRADOR-CAÇADOR: O CINEMATOGRAFICO
DISCURSO DE O *DELFIN*:

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter*

*Let the seasons begin – it rolls right on
Let the seasons begin – take the big king down*

*And it rips through the silence of our camp at night
And it rips through the night¹*

[Beirut – Elephant Gun]

«Que comece a temporada – onde tudo é certo e errado. Que comece a temporada – abatamos os grandes animais.» Começo aqui esta temporada de caça a *O Delfim*. Mergulho num universo de caçadas: uma lagoa, mergulhões, adens, codornizas, alça-cus e caçadores. Deparo-me com duas mortes não explicadas, a de uma mulher aristocrática e a de um criado. Vejo o senhor da lagoa, que atravessara altivamente o pátio da cidade, se transformar em um ser exilado, que perde seus espaços de legitimidade: sua casa e sua lagoa. Vejo um narrador que passa a noite acordado, relembando os movimentos de sua estada na região da Gafeira, um ano antes. Leio ainda uma confusão de pequenas histórias que cortam o narrado, a princípio sem explicação maior. No início, não via mais nada. A leitura de *O Delfim* não é deveras algo para se experimentar apenas uma vez. Texto de *fruição*, ouso dizer, na acepção barthesiana (BARTHES, 2004, p.8), é uma narrativa que obriga o leitor a repetidas vezes voltar e voltar a relê-la, a perseguir-lhe as pistas, a experimentar um olhar mais atento, como aquele que deve ter um caçador quando se arrisca em uma caçada literal. Como a repetir o universo de caça do romance, o leitor é também caçado por esse texto enigmático e sedutor.

* Doutora em Literatura Portuguesa pelo Programa de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Professora Efetiva do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ).

¹ Tradução: Título: *Arma de Caça*; Canção: Que comece a temporada – onde tudo é certo e errado / Que comece a temporada – abatamos os grandes animais / E ele rompe através do silêncio do nosso acampamento à noite / E ele rompe através da noite, a noite toda, toda a noite.

Volto a ler *O Delfim* e o que vejo escondida sob a inundação da bruma que cobre a lagoa da Gafeira é uma práxis social, em que o caçado é o humano, apresentado numa transitoriedade que revela a certeza do dito popular: *um dia da caça, outro do caçador*. Isso porque o romance ajuda a enxergar muitas caçadas: desde a mais antiga em que o caçador, o homem do poder, era um Engenheiro-lavrador, herdeiro de também antiga aristocracia portuguesa, controlador de rédea curta, capaz de manter sob o seu jugo uma população formada de camponeses de *fé ensonada*; e, no presente, um quase seu avesso, em que ironicamente o caçado é esse mesmo Engenheiro exposto agora às injúrias de um velho cauteleiro, que posa sobre a imagem de sua presa e aferroa seu dente excomungador no desaparecido Tomás Manuel, como a gritar que muita coisa mudara na Gafeira.

A escrita brumosa de Cardoso Pires esconde ainda, em meio a sua nebulosa trama, uma reflexão sobre o tempo e a certeza ainda maior da veracidade do ditado sobre caça e caçadores, a indiciar a concepção mutável do tempo e do espaço social ligado a ele. A instância observadora que investe seu olhar naquilo que é aparentemente imperceptível, exige um olhar em perspectiva, com percepção do real através das suas múltiplas dimensões: altura, comprimento e profundidade. Ensinando, então, a ver, a narrativa de *O Delfim* estabelece-se como um olhar em perspectiva, aprofundado e longínquo. Por ela, é possível ver na concepção horizontal do tempo a profundidade vertical das relações no espaço social.

Marilena Chauí, no ensaio sobre o olhar, *Janela da alma, espelho do mundo*, define a noção do olhar em perspectiva, mostrando que este é

O olhar na e da intuição não é simples *video*, nem simplesmente *specio* – *specto*. Sua referência é à visão numa outra família, a de *perspectio*: conhecimento cabal, pleno, completo, cujo ato se diz *perspecto*, olhar por e para todas as partes e em todas as direções com atenção. E seu resultado se diz *perspicio*: ver e conhecer perfeitamente, aperceber-se, ver através, atravessar com vista, perscrutar. Esse olhar que se apercebe, atento, penetrante, atravessador e reflexivo é o de um olho *perspicax* (perspicaz, engenhoso) que vê *perpicue* (claramente, manifestadamente, evidentemente) porque dotado de uma qualidade fundamental que reencontra no visível e que, dali, por mutação, transmite ao espírito e ao intelecto: a *perspicuitas*, clareza e distinção do transparente. Esse olhar é o único capaz da vidência perfeita, a *evidentia*, posta como marca distintiva do verdadeiro. (CHAUI, 1993, p. 37, grifos nossos)

A escrita perspicaz, engenhosa e desalienadora do romance vê e dá a conhecer em perspectiva a realidade social portuguesa, permitindo o aprendizado feliz de uma leitura feita com perspicácia, pois faz deslocar o olhar, o seu e o do leitor, «por e para todas as partes e em todas as direções com atenção».

A instalação do Autor no início do romance começa a se fazer como uma apresentação teatral, com a indicação de composição cênica, a 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» (OD, 1), e aos poucos adquire caráter pictórico por conta de uma apresentação quase estática do quadro observado. A postura assumida pelo narrador-Autor é estática, mas a apreensão de tal imagem 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. BÁRBARO, 1965, p. 120).

Primeiramente, ao referir-se ao quarto onde se instala, a objetiva enquadra a imagem do narrador-Autor em *plano de conjunto*, segundo a nomenclatura usada por Umberto Bárbaro (BÁRBARO, 1965, p. 151) e por Ismail Xavier (XAVIER, 1984, p. 19), uma espécie de *campo longo* em que aparece a visão de um interior abrangendo a figura inteira de todas as personagens da ação². A seguir, esse elemento é realçado e o enquadramento passa diretamente a um *plano de detalhe ou pormenor* (o mais fechado dos tipos de objetivas), destacando uma mínima parte – a mão direita pousada sobre um livro:

Repare-se que tenho mão direita pousada num livro antigo – *Monografia do Termo da Gafeira* – ou seja, que tenho a mão sobre a palavra veneranda de certo abade que, entre mil setecentos e noventa, mil oitocentos e um, decifrou o passado deste território. É nele que penso também – nisto tudo, na aldeia, nos montes em redor e, nos seres que a habitam e que formigam lá em baixo, por entre casas, que-lhas e penedos, à distância de um primeiro andar. (OD, 1)

A mudança brusca de focalização do olhar para o detalhe da mão pousada sobre a *Monografia* parece indicar o caráter de importância desse texto na jornada do narrador-escritor, como texto de decifração do passado, assim como também será o que ele irá produzir, embora de diferente modo. O narrador entende que a escrita do abade é o texto histórico que justifica a memória dos Palma Bravo. Mas está também interessado em chamar a atenção do leitor para a aldeia e os seres que a habitam, e não apenas na palavra de um mestre do passado. Por isso, a objetiva se abre novamente para um enquadramento em *campo longo*, agora um pouco mais amplo, por isso poderíamos dizer que há o enquadramento em *plano geral*³ ou em

² O *campo longo* é uma distância cinematográfica de apresentação, em que a lente absorve um pouco menos de espaço que a distância em *campo muito longo ou panorâmico* – usado para focalização externa – no *campo longo* a distância é panorâmica, mas se pretende realçar algo que irá despertar a atenção do espectador.

³ Pela nomenclatura usada por XAVIER, 1984, p. 19.

*plano de grande conjunto*¹⁸, focalizando montes, pessoas, casas. Os advérbios de lugar – «lá em baixo» – são responsáveis pela marcação de oposição de espaço entre o *eu* primeiramente focalizado e os elementos ora enquadrados.

A seguir, há novamente a mudança de foco da câmera, agora para uma objetiva em *plano figura inteira*, focalizando a imagem do *eu* que se apresenta como Autor: «Sou um visitante de pé (e em corpo inteiro, como numa fotografia de álbum), um Autor apoiado na lição do mestre.»(OD, 1). É interessante que parece não haver movimento algum por parte da figura focalizada, a apresentação de toda cena é estática, como numa pintura. O único movimento é o da câmera com suas mudanças de focalização.

Estar «apoiado na lição do mestre» pode ser lido de forma literal – uma vez que a figura tem a mão pousada/descansada sobre o livro – e de forma figurada – como a entender que também a sua escrita é parte de um processo de retomada do passado a partir de pegadas já trilhadas. O reconhecimento da *Monografia* como peça de apoio não aponta para valores de repetição, mas revela que esse narrador entende que a sua escrita é a pedra lapidada a partir da pedra anterior e colocada em justaposição a esta. Toda escrita literária preconiza um gesto que se move para trás e para adiante, uma leitura que caminha sobre as metafóricas pedras escritas da tradição, elaborando com elas, a partir delas, e quantas vezes contra elas, novas inscrições, pedras novas. Conjugada a essa idéia, a estaticidade da focalização da figura do narrador-Autor parece indicar que também ele e sua escrita correspondem a um tempo único, e que se tornará também, por sua vez, uma outra ruína, ou uma outra pedra a que outros irão depois justapor novas, num progresso, como diria a poetisa Fiama Pais Brandão, *epigráfico*: «O progresso dos textos/ é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente.»(BRANDÃO, 2005, p. 79).

Na sequência, ocorre a mudança para um *campo médio* de visão ou *plano de conjunto*, enquadrando as coisas do ambiente, evidenciando outros elementos que terão importância na ação, como a mesa de trabalho, a espingarda e a cartucheira: «Lavatório de ferro à esquerda, mesa de trabalho à direita. Em fundo, a porta com a espingarda e a cartucheira penduradas no cabide.»(OD, 1). O quarto é o de um escritor-caçador, que vem para a Gafeira para caçar aves na lagoa, mas não o faz durante toda a narrativa. A verdadeira caçada que empreende é o entendimento da nova configuração social que encontrará ali, através de uma busca pelos labirintos da memória em linguagem. Talvez por isso a mesa de trabalho ocupe um plano frontal enquanto os instrumentos da caça literal ocupem o plano do fundo.

Em falando de cinema há que ter em conta o ponto de vista, o campo visual. Nesse caso, em *O Delfim*, sua observação da realidade com um olhar curioso é

¹⁸ Pela nomenclatura usada por BÁRBARO, 1965, p. 152. Bárbaro define o *plano de grande conjunto* para o enquadramento de exteriores, usando a expressão de Bela Balázs: «grandes planos da terra».

mediada pela janela do quarto. A referência à janela aparecerá constantemente na narrativa e ganha aqui uma focalização em *plano de detalhe*, aliás, reconhecido e incentivado pela narração, já que o chama de «pormenor importante»:

Pormenor importante: enfrento a janela de guilhotina que dá para o único café da povoação, do outro lado da rua, e, mais para adiante, vejo o largo, a estrada de asfalto e um horizonte de pinhais dominado por uma coroa de nuvens: a lagoa. (OD, 1, 2)

A escolha vocabular do verbo *enfrentar* e do modelo da janela – *de guilhotina* – são um convite a ler a relação deste eu com a janela (que abre o caminho para a observação do outro, e de si a partir do outro) como um processo difícil, trabalhoso, arduo como na caça, pois são palavras ligadas ao campo semântico de guerra, batalha, combate. Não será, deveras, uma noite tranquila a que irá ter esse narrador em visita, assolado pelos «cavalos da insônia» (OD, 179) trazidos pelo enfrentamento de um novo e de uma nova realidade.

Após enquadrar em pormenor a janela, novamente a objetiva experimenta a abertura, agora paulatina, da observação, de *campo médio* a *campo longo* e depois a *muito longo*, isto é, do *plano de conjunto* ao *plano de grande conjunto*, focalizando os elementos do campo de visão (que possui o narrador a partir de sua janela) que farão parte da narração, desde o café mais próximo («do outro lado da rua»), passando pelo largo, pela estrada, pelos pinhais, e parando, bem à grande distância, na lagoa.

As inúmeras mudanças de enquadramento desta cena, alternando campos de visão mais abertos e planos figurativos, já parecem indicar, desde o início, que o foco será sempre múltiplo, procurando absorver inúmeros ângulos de visão da realidade, que incluem o narrador em si e a realidade a seu redor.

A escrita é o instrumento de mediação da realidade. Ela está a serviço do tempo, aquele que faz girar a atmosfera social e introduz modificações estruturais. Assim, o foco da objetiva estará também nela, na escrita que se expõe como num palco. As mudanças do ângulo de visão correspondem à abertura desejada por um texto que não quer se apresentar como o dono de uma só verdade. A opção pelo enquadramento aproximado ou distante do narrador, refletido também pela pessoa discursiva, amplia os limites de absorção da realidade, fugindo das obviedades, de comportamentos pré-determinados e de uma única visão tradicional.

Separado deste parágrafo com um espaçamento, ainda sob o foco da objetiva, aparece uma conclusão metanarrativa: «Temos, pois, o Autor instalado numa janela de pensão de caçadores. Sente vida por baixo e à volta dele, sim, pode senti-la, mas, por enquanto, fixa-se unicamente, e com intenção, no tal sopro de nuvens que é a lagoa» (OD, 2). A fixação do Autor na lagoa, e do leitor que acompanha o foco da objetiva junto com ele, passa a ter espaço a partir das páginas seguintes,

isto é, no romance, como se o narrador utilizasse uma estratégia metalingüística para convidar o leitor para a narrativa que se irá desenvolver.

Se o preâmbulo narrativo faz questão de focalizar a objetiva através da «instalação do autor numa janela», tal uma representação pictórica lida cinematograficamente, é porque o autor parece querer marcar o seu carácter 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 –, um narrador que se pinta no quadro, como o pintor d’*As Meninas* de Velásquez. Afinal, um narrador «de espectros em rebelião» (*OD*, 44) não poderia deixar de se apresentar também ele como um espectro, representação de uma representação. A opção pela instalação *numa janela* – termo que assume metonimicamente o papel da palavra quarto – deriva da sua relação com a função de observador da realidade. Em latim, a palavra para vidros de uma janela é *specularia*, e tem a mesma raiz formadora de adjetivos que combinam bem com a narrativa de *O Delfim*, como *espectral* e *especular* e da palavra *espelho*. Essa etimologia lembra que essa é efetivamente uma narrativa que se apresenta ao espelho, inscrevendo a própria poética da escrita na escrita, e ao mesmo tempo representando uma espécie de fotograma de uma realidade social, a da Gafeira, que pode ser Portugal. É ainda uma narrativa que é estruturada a partir de inúmeros paralelismos de imagens e sentidos, duplicidades, visões especulares, como se estivesse a usar um recurso da cinematografia que é a lente chamada *prisma*, que altera e multiplica imagens no fotograma.

O Delfim parece escolher 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 idéia de movimento, típica do cinematográfico.

A entrada em cena dos personagens principais é feita de forma teatral, e, assim, não apenas a do narrador-personagem, mas especialmente a do casal Palma Bravo. Movimento recuperado pela memória, o relato se desenvolve apresentando o desfile do casal como num palco, palco este que é o próprio romance:

Dois cães e um escudeiro, como uma tapeçaria medieval, e só depois se apresenta o amo em toda a sua figura: avançando na praça com a esposa pela mão; blazer negro, lenço de seda ao pescoço. (*OD*, 9)

Após comentar a impressão que teve ao observar o casal pela primeira vez, o narrador continua a narração utilizando a marca metalingüística do imperativo, convidando o leitor a seguir com ele, e incluindo uma série de pormenores plásticos como marcas de uma linguagem cinematográfica. A câmara que focaliza a cena é conduzida, ao mesmo tempo, pela memória do narrador e pelo olhar convidado a *continuar* com ele.

Continuemos, como naquela manhã, a seguir marido e mulher atravessando o largo. Havia sol a jorros, brilho e ouro, e não a claridade sem vida deste final de outubro a que estamos a assistir e que desgraçadamente nasceu comprometido, irmão do inverno. Lembro-me bem de que na altura pensei na maravilha de luz do outono – a melhor de todas – e em duas moedas resplandecentes, enquanto observava o casal em marcha para o Jaguar. (OD, 9, 10)

Após um desvio do ângulo de visão para lembrar o encontro que tivera com o Velho das Lotarias, o narrador retoma a aparição do casal Palma Bravo na «manhã do ano passado» (OD, 14). Ele segue o casal com a câmara, escolhendo o *movimento em linha* da captação cinematográfica, isto é, aquele que segue o movimento do sujeito sempre à mesma distância, usando para isso a estratégia parecida com o deslize sobre carris, sendo que este narrador-personagem parece caminhar à pé, e por isso é obrigado a desviar-se das pessoas que habitam com ele a cena:

Sigo-o de perto, atravessando a multidão (com licença, Velho) por entre filhas-de-Maria, viúvas-de-vivos e rapazes de blusões comprados nos armazéns de Winnipeg, Canadá. Só que me demorei demasiado com coisas à margem, fantasmas, questões de café – e, com tudo isto, o nosso homem já está no volante do carro. (OD, 14)

A enumeração das pessoas das quais ele deverá se desviar é estratégia isomórfica que mostra graficamente os desvios feitos pela câmara, o seu esforço para acompanhar o foco principal, que é o casal. A expressão de desvio do olhar efetuado pelas digressões entra como um comentário metalingüístico, levando à visualização do romance em construção. O pronome possessivo *nosso* na expressão «nosso homem» contribui ainda mais para a aproximação do leitor-espectador da matéria narrada.

A descrição da Dona da Pensão, no capítulo *III*, é um dos melhores momentos para exemplificar o uso da técnica cinematográfica de aproximação progressiva do olhar. O *zoom* visual vem conjugado ao uso do tempo verbal presentificado e de advérbios de lugar que fazem colar o leitor à visão que ele mesmo tem de sua janela:

Aí vai a dona da pensão: um mastodonte. Acaba de sair por debaixo da minha janela, carregada de gorduras e de lutos, e calculo que de boca aberta para afogar o trêmulo coração. Atravessa a rua perseguindo a criada-criança, como é hábito. Entra no café: mal cabe na porta. Tem cabecinha de pássaro, dorso de montanha. E seios, seios e mais seios, espalhados pelo ventre, pelo cachaço, pelas nádegas. Inclusivamente, os braços são seios atravessados por dois ossos tenríssimos. «Jesus, o que são as coisas», queixa-se ela a todo o momento.

Com um corpo assim não podia deixar de ser uma criatura sofredora, maternal. Vemo-la sentada, formiga-mestre numa hospedaria de caçadores: toda ela transborda generosidade. Chegamo-nos mais: verificamos que está erigida sobre uma fina camada de cheiro à flor do soalho, o modestíssimo cheiro a sabão amarelo, e começamos a perceber uma música gentil lá no alto – a sua voz. Escutemo-la sem

pressa, é o som duma alma sensível e resignada. E não faltarão pequenas delicadezas, pequenas gotas de orvalho, a brindar quem se abeirou dela.» (OD, 16,17)

A técnica do *zoom* é conseguida através, não só de frases imperativas que convidam o leitor a chegar paulatinamente mais próximo da personagem, mas também através de uma descrição que vai do grotesco ao sublime: do *mastodonte* carregado de *gorduras e lutos* à *generosidade e delicadeza* de uma criatura *maternal*. Os significantes semiologicamente ligados à maternidade (a multiplicidade de seios enfatizada pela repetição da referência) e à generosidade da personagem são disseminados no primeiro parágrafo e exacerbados numa multiplicidade de *seios* que atravessam a personagem que servirá ao narrador com carinho de mãe.

Após a observação do movimento da personagem («Aí vai a dona da pensão»), ajusta-se o foco da objetiva para sua apropriação estática: «Vemo-la sentada, formiga-mestra duma hospedaria de caçadores.» A seguir, a imposição do olhar ao pormenor vem através dos convites ao leitor: «Chegamo-nos mais» ou «Escutemo-la sem pressa».

A ligação da personagem com as idéias de maternidade e generosidade é sugerida também através das sinestésias, que perpassam os campos da visão e olfato («fina camada de cheiro», «cheiro à sabão amarelo»), e da audição com a visão e com o tato («música gentil lá no alto», «som duma alma sensível», «pequenas delicadezas, pequenas gotas de orvalho»). A linguagem experimenta assim interessantes *desvios* associativos, como na imagem *fina camada de cheiro à flor*, investindo revolucionariamente na linguagem em um texto literário cuja matéria vertente é também revolucionária.

A descrição da Dona da Pensão apresenta-a como uma criatura maternal e, nesse sentido, a personagem funciona como um duplo invertido da senhora dama da lagoa, com seu destino de mulher maninha, mulher do ventre inabitável. A estalajadeira funcionaria também como um espelho de Maria das Mercês no que se referia a sua solidão, cumplicidade que influencia no julgamento que a formiga-arrajadeira faz do mistério que envolve a morte da outra. Desta feita, em relação à maternidade, mesmo que falhada por não se concretizar – ambas funcionam como espelhos agora complementares, já que seus corpos anunciam ao menos uma possibilidade geradora:

Passou pelo colégio com o à-vontade com que aparece em certa fotografia guardada na casa da lagoa: ao lado da Madre Maternalíssima, raquete de tênis debaixo do braço, pato Donald estampado na blusa; tem lacinhos no cabelo e faz uma careta para disfarçar o riso. Somente – e isso é que desconcerta – há qualquer coisa inesperada nela. Os seios? Não só os seios. As coxas, que são largas e acabadas. Adeus infância. Dou-lhe onze anos, no máximo.

Olhando-a naquela idade, e conhecendo-a depois, senhora da lagoa, deduz-se que o corpo que viria a ser inabitado se encaminhava desde muito cedo para as formas seguras e instaladas das madonas do lar. (OD, 68, 69, grifos nossos)

Na montagem, que sabemos ser fundamental no discurso cinematográfico, a cena é posta em paralelo com a apresentação da estalajadeira, em virtude da referência aos seios e do uso de outros significantes que permitem discutir a possível capacidade geradora de Maria, ao contrário talvez da de seu marido, cuja esterilidade é posta em causa já no início do capítulo (nas perguntas retóricas sobre os homens maninhos). Afinal, ela, já aos onze anos, tinha seios, coxas «largas e acabadas», para depois vir a ter corpo de «madona do lar». Também é estabelecido no texto o paralelo visual de Maria das Mercês com a jovem amazona da pensão dos caçadores. Assim, a narração parece fazer-se segundo uma objetiva especial – o *prisma* – que multiplica as imagens no fotograma. Surgem no texto inúmeros paralelos, imagens distorcidas, multiplicando-se o real.

O texto faz da técnica e da linguagem cinematográfica uma forma de apreensão da realidade plurificada, pois evita, desde sempre, a visão unifocal, o enquadramento sob uma única perspectiva. A abertura da obra, permitindo ao leitor a sua participação na remontagem, é conseguida não só por uma ausência de fechamento da estória contada, mas também através da incessante refocalização das cenas, dos inúmeros paralelismos, dos processos espectrais entre personagens e cenas, que permitem sempre uma outra e nova leitura. Quando o leitor pensa ter construído o *puzzle* com eficácia e com a certeza de uma leitura esclarecedora, nota sempre que uma ou outra peça está a mais, e permite uma nova construção com outras lógica e eficácia.

Certezas absolutas, fora de qualquer suspeita, é o que este texto não quer. Leituras prontas, sujeito confortável, análise fixa em modelos são artifícios ineficazes se usados pelos caçadores-leitores dessa obra. Ao usar amplamente a técnica cinematográfica como forma de apreensão do real, o texto parece desejar ainda a fixação da importância fundamental do olhar, e dos outros sentidos associados a ele, na leitura da realidade. A apreensão cinematográfica e a técnica de apresentação teatral, ou dramatizada, amplamente usadas são, ainda, as que melhor parecem corresponder a uma narrativa fundamentada na memória – motivo pelo qual as cenas recuperadas aparecem quase sempre em *flashes*, nem sempre ordenados – e a uma narrativa que se faz palco das representações sociais em modificação na Gafeira. 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, inapreensível senão como ruínas.

Mantendo a crença numa transformação da realidade, a narração de *O Delfim* ensaia uma atitude de alerta, de *olho vivo*, propondo como dispositivo de proteção do sujeito – na caçada real na lagoa, na caçada figurativa do livro pelo leitor e do leitor no livro, e nas caçadas experimentadas numa Pátria em tempo de regime totali-

tário – a mente *em trabalho*, auxiliada pela visão aguçada, pela postura de vigilância e de espera atenta pela mudança, em oposição à dos caçadores em sonolência cega.

Des-concertando o leitor, tirando-o do lugar comum a algumas das narrativas neorrealistas (pelo uso de uma estrutura formal que exige a sua participação efetiva e que não lhe oferece uma mensagem ideológica pronta), obrigando-o a ler as metáforas da revolução possível e da subversão também nas opções estruturais do discurso, a narrativa cardosiana reelabora o paradigma neo-realista, insuflando-lhe vida nova, e instalando-se como uma nova cruz traçada no mapa das letras portuguesas, «para aviso dos caçadores que dormem», e não perceberam ainda que os germes de uma futura mudança já estão tantas vezes latentes, a exigirem que eles se façam sagazes e ladinos, e estejam sempre à espera e a vigiar. Sempre.

Resumo: Entendendo a leitura da obra literária como um *corpo* a ser percorrido, este estudo pretende ler no romance *O Delfim*, do autor português José Cardoso Pires, algumas de suas estratégias narrativas em diálogo com o discurso cinematográfico, procurando interpretar as escolhas que o narrador-escritor faz – com a sua visão estereoscópica, fundamentada nas inúmeras apropriações do real – e suas funções na economia dessa sedutora narrativa.

Palavras-chave: Estratégias narrativas, Discurso cinematográfico, Neorrealismo, Olhar.

Abstract: Based on a critical instrumental that related to the reading of a literary work as a «body» to be explored, this study intends to read on the novel *O Delfim* – by José Cardoso Pires, portuguese author – some of their strategies of narration in dialogue with the cinematic discourse, seeking to interpret the choices made by the narrator-writer – with its stereoscopic vision, based on numerous appropriations of the real – and their roles in the economy of this seductive narrative.

Keywords: Narrative strategies, Cinematic discourse, Neo-Realism, Eye.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. 4.^a ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- BÁRBARO, Umberto. *Elementos de Estética Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BRANDÃO, Fiamá Hasse Pais. «Memorial da Pedra: O texto de João Zorro» in *Metamorfoses 6*. Lisboa: Editorial Caminho e Cátedra Jorge de Sena, 2005, p. 79.
- CHAUÍ, Marilena. «Janela da alma, espelho do mundo», in NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 31-63.
- PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. 2.^a ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. 2.^a ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.