

**DE FORNICADORES FORNICADOS: UMA LEITURA DE  
*O DELFIM* DE JOSÉ CARDOSO PIRES**

***ON FORNICATED FORNICATORS: A READING OF O DELFIM BY  
JOSÉ CARDOSO PIRES***

*Rafael Santana*<sup>1</sup>

**RESUMO**

Leitura de *O Delfim* de José Cardoso Pires a partir do conceito de cena de escrita. A consciência textual do narrador-autor deste romance de 1968 evidencia a um só tempo uma reflexão sobre o neorrealismo e uma transformação do neorrealismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** neorrealismo; romance; José Cardoso Pires.

**ABSTRACT**

A reading of *O Delfim* by José Cardoso Pires from the concept of self-reflexive writing. The textual consciousness of this 1968 novel's author shows both a reflection on neorealism and a transformation of neorealism.

**KEYWORDS:** neorealism; novel; José Cardoso Pires.

“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” (2008, p.31), eis as palavras de abertura do romance *O Delfim*, como que a apontar para um gesto proposital de teatralização

---

<sup>1</sup> Professor de Literatura Portuguesa nos cursos de Graduação e de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ.



da escrita ou, se quisermos, do ato de escrever. Já no preâmbulo do livro, o narrador de José Cardoso Pires expõe ao leitor a maquinaria do texto, o seu construto linguístico, numa espécie de registro cinematográfico em que o observador – que neste caso coincide com aquele que (d) escreve – se apresenta ele próprio através do gesto (e a palavra gesto tem o peso do jogo teatral) que Rosa Maria Martelo, a propósito da poesia moderna e contemporânea, classificou como uma “cena de escrita”.

Motivadas, “[...] as cenas de escrita nunca são inocentes”, diz a ensaísta, “elas indicam sempre uma poética e uma ética da escrita” (MARTELO, 2010, p. 323). Sabemos, de longa data, que ética e estética são dois conceitos inseparáveis do fenômeno literário e que – sobretudo a partir dos finais dos anos 30 do século XX – a tentativa de unir esses dois conceitos harmonicamente muitas vezes colocara os escritores então chamados neorrealistas diante de um quase impasse: com que linguagem escrever/denunciar um presente degradado, marcado pelo fascismo, pelo nazismo e, no caso português, pela repressão ditatorial? Atado a um tempo específico, o neorrealismo tout court compreende a poesia e prosa a partir das suas relações com o real histórico, enxergando-as como veículos comprometidos com um ideal libertário e desalienante, diga-se, como discurso de resistência contra uma política reificadora e como meio de conscientização das classes operárias e das grandes massas assoladas pela pobreza, o que acabou por gerar uma larga produção escrita por vezes atravessada pelo desnivelamento entre valores estéticos e valores ideológicos.

Desejoso de ser o “documentário” da conscientização humana contra a ideologia – e redundante seria dizer ideologia dominante, já que Barthes nos ensina que toda ideologia é sempre dominante por não existir uma “ideologia dominada” (BARTHES, 2006, p.41) –, o movimento neorrealista apostou na transformação da realidade portuguesa do seu tempo referencialmente histórico através da revolução pautada no ideário marxista, que via a luta de classes – a conscientização da massa – como uma grande promessa de futuro. No entanto, se o propósito-mor do neorrealismo era o de ser um movimento revolucionário por querer reverter até à radicalidade a imagem idealizante que Portugal durante séculos propagara de si mesmo, ele acabou, muito paradoxalmente, por ser pouco revolucionário porque não raras vezes idealizou a figura dos humilhados. Como pondera Eduardo Lourenço na sua arguta leitura, “o neorrealismo [...] não subverteu [...] a imagem idealizante de Portugal. De algum modo até contribuiu para a reforçar [...], reformulando no sujeito *povo* praticamente todos os *clichés* que até então haviam funcionado em relação ao português em geral e a Portugal” (LOURENÇO, 2010, p.36).

Com efeito, poder-se-ia dizer que o neorrealismo é simbolicamente um tempo de aprendizagem, mas que, desde o seu marco histórico com a publicação de *Gaibéus* em 1939, não obstante a polémica levantada por Redol na portada do seu “documentário” que não abdicava de classificar-se a si próprio como um “romance”, a conciliação entre valores estéticos e valores ideológicos não deixa de mostrar-se neste livro que, como acentua Francisco Ferreira de Lima (2002), de *inventário* se fez *invenção*.

*O Delfim* de José Cardoso Pires é publicado em 1968, ano de mais uma das tantas crises da sociedade burguesa, ano de contestação dos discursos ideológicos, ano de revolução em grande parte do mundo ocidental. Apartado temporalmente da voga neorrealista, este romance de 68 não deixa, contudo, de demarcar a sua herança marxista. No que concerne ao plano linguístico, a década de 60 é o tempo em que se pensa a própria linguagem enquanto estrutura circunscrita ao poder opressor da língua, fascista, como diz Roland Barthes, não por *impedir* de dizer, mas por *obrigar* a dizer. Côncios de que era preciso fazer agora, mais do que uma revolução *pela* linguagem, uma revolução *na* linguagem, escritores como Carlos de Oliveira e José Cardoso Pires sonhavam em poder dar às palavras “rudes e breves” a “leve têmpera do vento”, por intuírem barthesianamente que a linguagem se faz subversiva não tanto pela mensagem que engendra, mas sobretudo “pelo jogo de palavras de que ela é o teatro” (2010, p.16).

Falávamos inicialmente de uma cena de escrita a abrir o romance *O Delfim*. Ou melhor, falávamos de uma teatralização do ato de escrever, que aponta para a consciência do trabalho com a palavra como jogo, como *ludus*. E lembremos que a ideia do processo discursivo como jogo é acentuada pelo próprio José Cardoso Pires que, nos sedutores comentários metaficcionais de “Visita à Oficina” – texto a que Teresa Cristina Cerdeira chamou, na esteira de Umberto Eco, de Pós-escrito a *O Delfim* (2008, p.10) – José Cardoso Pires, repito, elege propositadamente o *puzzle* como metáfora do seu texto que se quer marginal porque corrosivo.

De fato, o narrador de *O Delfim* coloca o seu leitor diante de uma polifonia, de uma pluralidade de vozes das quais ele mesmo não toma partido. Mais do que dar ao leitor um modelo pronto, todo ele acabado, o narrador do romance de Cardoso Pires desconstrói o próprio leitor ao pô-lo diante de um texto de fruição, na acepção mesma barthesiana do texto que incomoda, que desaloja, que destitui as suas bases histórico-culturais, “faz[endo] entrar em crise a sua relação com a linguagem” (2006, p.21).

É somente através do corpo a corpo com a linguagem que o leitor conseguirá devassar a densa camada de fios que compõem a textura de *O Delfim*, romance que garrettianamente se mostra tal qual uma nova “embaraçada meada”. Há aí o discurso dos autos policiais, as notícias dos jornais, a pluralidade das falas do velho cauteleiro, do Regedor, da Dona da Pensão e até aquilo que, no auge dos anos 80, Linda Hutcheon viria a classificar como metaficção historiográfica. Afinal, o discurso metaficcional que o narrador de *O Delfim* estabelece com a “Monografia do Termo da Gafeira” do fictício Abade Agostinho Saraiva como forma de contestação dos discursos atrelados ao poder parece já antecipar um veio narrativo que, no caso específico da literatura portuguesa, se estabeleceria, com grande força, a partir da ficção pós-anos 80:

Tudo abstracto: tempo, recordações, Velho, lagoa... Emigrantes reduzidos a bandeiras de luto em corpos de mulheres jovens, gafeirenses que vivem nessas casas à minha volta e os desconhecidos que eu fui buscar aos bares e às conversas do acaso ainda – diz o meu lado crítico – tornam mais abstracta esta Viagem à Roda do Meu Quarto. (Mas como o meu lado crítico posso eu bem, é um adversário de luxo que joga com as armas que lhe forneço. Queixe-se ou não do pretenciosismo e dos vícios da recuperação histórica que há numa Viagem à Roda da Um Quarto, proteste as vezes que protestar contra a paixão do presente intemporal, argumente com isso e com muito mais, que não me impressiona [...]. (PIRES, 2008, p.146)

Em princípio estaríamos, com *O Delfim*, diante de um romance policial *à la* Sherlock Holmes ou, seguindo a tipologia proposta por Todorov, estaríamos diante de um romance de enigma. “Tomás Manuel está como convém a uma narrativa policial: lareira ao fundo da sala, espingarda na parede, silêncio na lagoa. Eu sou o indispensável ouvinte que se interessa por destrinçar o nó do problema. E vamos a isto” (2008, p.202). Mas se objetivo último da narrativa policial é o de aduzir que não existe crime perfeito – o que resultará na revelação do mistério e na punição dos culpados ao final da trama –, o romance de Cardoso Pires aposta antes na manutenção do mistério como um recurso estrategicamente pensado para desconstruir a comodidade do lugar-comum: “a literatura policial é um tranquilizante do cidadão instalado. Toda ela tende a demonstrar que não há crime perfeito”, diz o narrador de *O Delfim*. E acrescenta: “o burguês pacato precisa de acreditar nas instituições. Mostrar-lhe que pode haver crimes perfeitos era o fim da sua tranquilidade” (2008, p.199), conclui.

Desconstruindo a estrutura do romance policial e optando pela parcialidade de um discurso da memória que, bem o sabemos, só pode ser reconstruído fragmentária e lacunarmente; apontando, portanto, para a construção de versões possíveis e não para a totalidade do fato, Cardoso Pires revitaliza o projeto neorrealista sem, contudo, abdicar dele. No que tange ao conteúdo *O Delfim* está voltado também para a temática da exploração do trabalho e para o problema da emigração, de que a Gafeira, esse microcosmo simbólico de Portugal, é paradigma. Lá estão as “viúvas-de-vivos” e o povo explorado por Tomás Manuel da Palma Bravo, herdeiro último de uma ancestralidade de barões delfins que durante séculos mantiveram a posse das terras da lagoa.

É, pois, ao leitor desse Portugal gafo, leproso, cego, que o narrador de *O Delfim* quer ensinar a ver, noutras palavras, a jogar o “jogo do olho vivo”, desconfiando subversivamente dos discursos oficiais por sabê-los omissos, por sabê-los quase sempre comprometidos com a manutenção do poder. Daí que o desaparecimento do engenheiro Palma Bravo simbolize o apagamento metafórico de uma elite opressora, cedendo-se espaço para que se construa a história dos humildes, dos pequenos heróis, desde há muito silenciados pela ideologia. Do domínio individual de uma aristocracia familiar que deteve, século após século, o poder absoluto sobre a lagoa da Gafeira, passa-se agora ao governo coletivo dos Noventa e Oito, que a compartilham fraternamente como espaço comunitário.

No princípio de *O Delfim*, o narrador explicita que o seu livro será uma homenagem (irônica, claro está) e um epitáfio também. E, simbolizando a morte de um tempo e o nascimento de outro, a lagartixa – ser em metamorfose – é no romance de Cardoso Pires a própria *alegoria* da História, no seu sentido benjaminiano de desvio, de fragmento, de ruína, de oposição a quaisquer discursos totalitários. Noutros termos, o mover-se da lagartixa é o erigir-se do povo, é a conscientização dos humildes, é, enfim, a voz dos silenciados da História “porque em todos esses lugares ela [a lagartixa] estará [...] como a imagem de um tempo ou de uma idade em que os anos escorrem alheios à mão do homem e em que a erva cresce e morre e se diz: Afinal também temos primavera” (2008, p.80).

Quase a encerrar o romance, assistimos ao festim das enguias, momento em que se celebra ludicamente a desconstrução do poder. E, como assinala Maria Lúcia Lepecki, talvez nenhuma outra imagem de *O Delfim* seja mais significativa do que a do nevoeiro que, na festa do arraial, aponta clara e subversivamente para um anti-sebastianismo. Se o mito do Encoberto anunciava a volta de D. Sebastião num dia de nevoeiro, o romance de Cardoso Pires exerce flagrantemente uma violência redobrada sobre essa imagem ao fazer do nevoeiro não mais a promessa da volta do Desejado, mas sim a celebração transgressora do governo coletivo dos Noventa e Oito sobre as simbólicas ruínas do Império Romano – como que a relembrar as antigas festas pagãs –, destituindo, de uma vez por todas, a aura messiânica cristã que, desde a sua fundação, encobriu Portugal. Nas palavras de Maria Lúcia Lepecki, “[...] o nevoeiro é [...] o corpo material que clandestiniza, para a não-gente da aldeia [...] a confraternização em ágape, sinal de amor e de solidariedade entre os explorados. O nevoeiro preserva assim a festa, comemoração da substancial mudança, fundação do tempo novo” (1977, p.139).

O festim das enguias, essa revolução velada e em termos apequenados – e por isso mesmo a única possível num tempo assolado pela ditadura – é tema que o narrador de *O Delfim* anseia por ver reiterado e concretizado – quem sabe em termos maiores? – num tempo futuro, quando a revolução fosse de fato possível.

Daí que, ao fim do romance, o narrador-autor termine por rejeitar a Monografia do Abade e o seu próprio antigo caderno de apontamentos, o que sinaliza não só o exercício libertário de um texto que, antes de tudo, se quer *em processo* e, portanto, não acabado, mas sobretudo o imenso desejo de uma revolução por vir, motivo que daria ao escritor-caçador um novo tema para urdir um futuro “canto de alegria” (2008, p.276).

## Referências

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2010.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Pós-escrito a *O Delfim*. In: LEPECKI, Maria Lúcia. **José Cardoso Pires: uma vírgula na paisagem**. Roma, Bulzoni Editore, 2003. pp. 175-188.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo – História, teoria, ficção.** Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

LEPECKI, Maria Lúcia. **Ideologia e imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires.** São Paulo: Moraes Editores, 1977.

LIMA, Francisco Ferreira de. **Do inventário à invenção: Redol e o neorrealismo.** Feira de Santana: UEFS, 2002.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade.** Lisboa: Gradiva, 2010.

MARTELO, Rosa Maria. Cenas de escrita (alguns exemplos). In: **A forma informe: leituras de poesia.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p.321-343.

PIRES, José Cardoso. **O Delfim.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

REDOL, Alves. **Gaibéus.** Lisboa: Editorial Caminho, 1989. Com Prefácio de Oscar Lopes.