

O DELFIM E A SEDUTORA LINGUAGEM DA REVOLUÇÃO

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter
CEFET-RJ e UFRJ

RESUMO

Com base em um instrumental crítico que se estabeleceu a partir dos anos 70 do século XX, no que se refere à leitura da obra literária como um *corpo* a ser percorrido, este estudo pretende investigar no romance *O Delfim*, do autor português José Cardoso Pires, algumas de suas estratégias de narração que revelam não só um compromisso com o tempo português, mas também uma aposta ética na transformação da realidade pelo homem.

PALAVRAS-CHAVE:

Neorrealismo; subversão; ética; revolução social; estratégias narrativas.

ABSTRACT

Based on a critical instrumental that was set from the 70's in the nineteenth century, 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 which reveal not only a commitment to time Portuguese, but also an ethical commitment to transform reality by man.

KEYWORDS:

Neo-Realism; subversion; ethics; social revolution; narrative strategies.

Para um escritor, não existem duas maneiras possíveis de escrever um mesmo livro. Quando pensa num futuro romance, é sempre um estilo que antes de mais nada lhe ocupa a mente e que exige sua mão. Tem na cabeça movimentos de frases, arquiteturas, um vocabulário, construções gramaticais, exatamente como um pintor tem na cabeça linhas e cores. O que acontecerá no livro vem depois, como que segregado pelo próprio estilo. E, uma vez terminada a obra, o que surpreenderá o leitor ainda é essa forma que se pretende desprezar, forma esta cujo sentido frequentemente ele não poderá dizer com exatidão, mas que constituirá para ele o mundo particular do escritor.

(ROBBE-GRILLET, 1969, p. 33)

Numa leitura que trata da permanência das apostas éticas neorrealistas na literatura portuguesa, esta citação de Robbe-Grillet pode parecer desconcertante, mas é mesmo dela que quero partir: do extremo oposto do conceito de leitura empenhada do Neorrealismo, da fala de um representante do *Nouveau Roman* francês que ousou radicalizar o privilégio da arquitetura literária sobre a matéria referencial, que viria então necessariamente como que "segregada pelo próprio estilo". E ousou começar por aí porque não estou tratando

do Neorrealismo datado dos anos 40-50, que acreditava viável, ao menos como proposta teórica de escola, submeter o literário ao documental, mas refiro-me à permanência de uma ética que, a meu ver, redundou num caminho literário especialíssimo que conseguiu negociar com novos conceitos, inclusive o do *Nouveau Roman* dos anos 60-70, absorvendo novos modos de entendimento do literário sem abrir mão do compromisso com uma vertente empenhada/ engajada da literatura.

Assim, para falar de *O Delfim*, romance de José Cardoso Pires, escolho, pois, abrir com a citação de Alain Robbe-Grillet, em texto de 1957, que reúne algumas considerações a respeito da criação literária, e em que o escritor se defende da acusação de “formalista” imposta por parte da crítica a respeito de um novo estilo de criação do romance a que se convencionou chamar de *Nouveau Roman*. Para Robbe-Grillet, àquela época, “o verdadeiro escritor não [tinha] nada a dizer”, “[tinha] apenas uma maneira de dizer” (Robbe-Grillet, 1969, p. 34). Penso que Cardoso Pires provavelmente concordaria, pelo menos em termos, com as sugestões de Robbe-Grillet quanto ao conceito e à função da Arte, sobretudo no que tange à importância do estilo de onde emana a mensagem. De fato, como ele mesmo mencionou, em ensaio teórico sobre o romance *O Delfim*: “cada romance é sempre a busca duma organização e duma forma que há-de nascer da estória que ele tem para transmitir” (Pires, 1999, p. 120). Mesmo que em movimento contrário ao de Robbe-Grillet (*a forma nasce da estória* em José Cardoso Pires e *o evento é segregado pelo estilo* em Allain Robbe-Grillet), parece haver, segundo o autor de *O Delfim*, uma forma certa para cada estória, ou, como o outro, *uma* única maneira possível de escrever um livro. Uma vez escolhida, esta forma se torna um pouco como a marca do próprio autor, das suas escolhas, do que define o seu *estilo*. Aprendemos com ela “o mundo particular do escritor”.

Em *O Delfim*, a Gafeira aparece-nos como o “fotograma de uma ambiência e de uma temperatura social” (Pires, 1999, p. 143). A “temperatura social” do Portugal de fins dos anos 60 é a de um país massacrado por um regime opressor, que censurava a liberdade de expressão e tolhia todas as formas de discursos que se opusessem ao poder. Assim, a estrutura textual velada, elíptica e enigmática de *O Delfim* expressa formalmente o reflexo de um tempo censurado, vivenciado em redoma pela pátria. Por outro lado, a estratégia não é só reveladora do constrangimento, porque a elipse é pulsante de vida e excita o leitor que anseia perceber o não dito. Linguagem que denuncia a opressão e aciona os mecanismos de subversão.

Em *O Delfim*, sob a inundação da bruma que cobre a lagoa da Gafeira, esconde-se 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*; a indiciar a concepção mutável do tempo e do espaço social ligado a ele. A nora gira lentamente num movimento quase imperceptível, e faz ver aos arguciosos, como o escritor-furão, os passos em surdina

de uma lagartixa, ou a certeza de uma lagoa fecundada de vida nova a cada ano, ou os lenços vermelhos a balouçar, trazidos pelo vento desde uma antiga história da província: imagens do despertar da vida submersa sob um mar-nevoeiro denso, quase intransponível: “Nessa estação, a Gafeira, pressente-se vida, mas custa a distinguir através dos vidros, tal é o fumo” (*O Delfim*, p. 129, doravante abreviado com a sigla OD).

Se “cada romance é sempre a busca duma organização e duma forma que há-de nascer da estória que ele tem para transmitir”, opto por pensar aqui algumas escolhas assumidas pelo narrador de *O Delfim* para narrar a revolução possível em tempo de delfins salazaristas. As imagens que alegorizam a possível mudança do tempo são inúmeras, bem como as escolhas de linguagem e de artifícios de narração que fazem transparecer uma aposta ética na modificação da realidade. Por isso, para fazer um recorte, falo das imagens ligadas ao festim das enguias, pois este parece ser a grande alegoria de um tempo em transformação.

O “festim das enguias” aparece na narrativa como um verdadeiro tempo da *transgressão*, não só porque é a comemoração da ruptura com uma velha ordem, mas também porque aparece como tempo da libertação, da manifestação de um desejo reprimido por tanto tempo de cerceamento. Como aprendemos com Bataille, o homem pertence a dois mundos entre os quais, queira ou não, sua vida está repartida: o *mundo do trabalho e da razão*, que é a base da vida humana, e que se estrutura a partir da *proibição*, ou *interdito*; e o *mundo da violência*, o da própria natureza humana, viabilizado pela *transgressão*. “O trabalho exige um comportamento em que o cálculo do esforço, ligado à eficácia produtiva, é constante. Exige um comportamento racional em que os movimentos tumultuosos que se libertam nas festas ou, geralmente, no jogo não são admitidos” (Bataille, 1988, p. 35-36), diz Bataille, e continua: “o trabalho introduz uma pausa, ou intervalo, graças aos quais o homem deixa de responder ao impulso imediato que comanda a violência do desejo.” (Bataille, 1988, p. 36). Na vida humana, “o excesso manifesta-se na medida em que a violência domina a razão” (Bataille, 1988, p. 35), por isso, para se viver no coletivo, são necessários os interditos, ou as *proibições*.

Assim, não é gratuito que a narrativa de enigma de *O Delfim* apresente um narrador instalado num quarto, perscrutando a memória com vias a entender o que talvez se tenha passado na Gafeira, e supostamente desejoso de desvendar um crime, a quem chegam os fumos de um festim comemorativo, imagem do tempo da transgressão, do tempo do desvio: em termos ideológicos, o verdadeiro tema básico da narração. “Afinal também temos primavera” (OD, p. 37), lembramos a emocionada frase do narrador, e este romance ensaia aqui a celebração de um sonho que um dia se tornaria possível, aliás, também em tempos de abril, tempos de primavera:

Pela janela meio corrida entra um cheiro a enguias a arder nas tabernas e nos lares que, quanto mais noite, mais se adensa. É o festim, digo. O festim sobre

as ruínas. Os destroços das idades mortas despertam a fumar e, neste ponto, justiça seja feita ao profético Dom Abade, que, já em 1801, *Monografia*, cap. VI, fls. 87 vs., tinha prevenido o mundo contra a herança pagã que pesa sobre a Gafeira:

“Encontradas foram duas cisternas nas casas do forno da família Ribeiro [...], mais se nos confirma estar a Povoação assente em uma teia de canais e de represas que serviram aos banhos ímpios da tropa romana e às orgias dos adoradores de Baco e cujos desmandos se acolhiam ...” (OD, p. 127-128)

Através da imagem de enguias a arder sobre as ruínas romanas, nota-se no trecho o paralelismo entre as imagens ligadas ao festim de enguias e às orgias realizadas pelos romanos no mesmo local, descobertas através de ruínas ali presentes. O paralelismo visual é sugerido pelo próprio narrador e contribui para a análise ideológica motivada pela narrativa. A comparação com as orgias romanas se tornará mais evidente ainda por todo o erotismo verbal que permeará o texto neste capítulo dedicado ao festim. A *Monografia* do Abade, que serve como livro-guia na primeira visita do narrador à Gafeira, registra a maldição à terra apregoada pelo discurso religioso que se propõe a escrever a História da região, uma História que é logicamente marcada pelos nomes do poder. A cena citada faz o leitor lembrar também das primeiras páginas do romance, quando o narrador, ao descrever o largo da povoação, relembra e cita a suposta maldição à terra causada pelas relações daquele espaço com as antigas termas romanas e as orgias pagãs ocorridas ali.

Aceitando a suposta maldição da terra apenas com o que o narrador chama de “respeito” pelos “mortos que deixaram a sua palavra no granito e no papel” (OD, p. 6), o escritor-furão passa à sua leitura da realidade da Gafeira. É possível reparar que nesta mesma expressão existe a relevância dada não só às ruínas da História deixadas “no papel” dos literatos, mas também às deixadas pelos mortos “no granito”, ressignificando em positivo as ruínas pagãs amaldiçoadas pelo abade cristão, nas quais supostamente estaria o *mal*.

Ampliando o paralelismo de imagens do festim das enguias com as orgias romanas, o narrador faz uma comparação das mulheres gafeirenses com as romanas, no que tange a seu porte físico: a mama pequena, o lábio carnudo e as pernas possantes, “de artelho largo” (OD, p. 128). É interessante que o porte físico de Maria das Mercês, com as suas formas de “madona do lar” (OD, p. 69) e de mulher acostumada a montar, herda também o sangue das romanas. Mais adiante, inclusive, ele irá compará-la à *jovem amazona jogadora de bridge*, quando referir o seu aspecto corporal. De fato, em algumas versões da mitologia das amazonas, estas mulheres integrantes de uma antiga nação de guerreiras eram descritas como não tendo os seios direitos, que eram ainda na infância mutilados e cauterizados para que a força e a potência fossem desviadas para o ombro e o braço, e para que pudessem manejar mais propriamente o arco e a flecha. Essas mulheres viviam numa comunidade sem homens e apenas uma vez ao ano elas os procuravam em uma

tribo vizinha para terem relações com vistas a preservar a espécie, conservando apenas as crianças do sexo feminino. Algumas versões dizem que os homens, após fertilizarem as amazonas, eram transformados em eunucos. Tais comparações – os seios pequenos, a fertilidade da amazona contrastando com a esterilidade dos homens – corroboram uma leitura de que a ausência de filhos no casal Palma Bravo não se devesse necessariamente à esterilidade de Maria, e, sim, à falta de virilidade do varão esvaziado Tomás Manuel, o que seria ainda mais subversivo.

Na sequência, os significantes sensoriais exaustivamente presentes ao longo de todo o capítulo contribuem para a atmosfera erotizada da cena (“incenso de prazer”, “névoa excita”) caracterizando a consagração da vida que se espalha pela província, após o tempo de repressão anterior:

Assim como é também de admitir, perante a alegria que vai na aldeia, que um antigo e adormecido incenso de prazer se tenha levantado das relíquias e cegue, e queime, a alma dos gafeirenses. Mas esta névoa ou esta fumarada de enguias – quem adivinha?, esta névoa excita, traz prenúncios felizes, e todos nós merecemos vinho para hoje, céus calmos para amanhã, conforme está previsto pelos Serviços Meteorológicos. Uma vez na vida, acreditemos no Borda-d’Água oficial e nos Aristóteles que o fabricam. (OD, p. 128)

Novamente, a narrativa marca a impossibilidade clara da visão. Mas aqui a turvação da visão – a cegueira pela fumaça – acaba contribuindo para a ampliação da percepção da realidade através dos outros sentidos. Além disso, ao referir-se a essa cegueira momentânea, o texto aponta possivelmente para a sensação de ápice do prazer erótico, que acaba por fazer turvar a visão.

Consolidando mais ainda a comparação com as antigas orgias aparecem os significantes ligados ao barbarismo, adjetivos transpostos para as nuvens de fumaça, numa associação sinestésica inusitada (nuvens violentas de sabor rolam): “Na chaminé do humilde, no balcão mais tosco, rompem clarões, ao mesmo tempo que nuvens violentas, carregadas de um sabor bárbaro, rolam sobre as cabeças dos homens e vêm até mim.” (OD, p. 128). Nessa festa coletiva, todos podem participar, com igual condição.

Assim, o romance cola a festa comemorativa do tempo da enunciação às festas pagãs realizadas pelos romanos. Aquilo que supostamente seria profano pela visão religiosa cristã se converte em sagrado porque marca o tempo da transgressão. É como se dentro daquela realidade se revivessem os tempos de um sagrado anterior, não cristão, em que o sagrado tranquilizava e não era necessariamente ligado ao puro, ao intocado. A Baco, da esfera do sagrado porque um deus para os romanos, eram consagradas festas com orgias, espaço da libertação do desejo e da pulsão erótica de vida. Ao associar, através do paralelismo de imagens escolhidas pela memória, o festim das enguias às orgias romanas a Baco, e, ao final do romance, assumir que “o que conta é o festim das enguias e logo, a meio da

tarde, o arraial dos Noventa e Oito” (OD, p. 183), e assumir, repito, que, apesar de não ir à caçada – evento que era, afinal, o motivo de sua visita –, não faltaria ao arraial, custasse o que custasse, o narrador faz uma escolha em benefício daquilo que, aos olhos de um discurso associado ao poder da época, também aos olhos do discurso religioso, bem como em relação ao seu propósito original na vinda à Gafeira, seria a perversão, a corrupção, o desvio, e, nesse sentido, *pulsão de vida*. Mais uma vez, a narrativa apresenta-se como espaço do revolucionário, da transgressão, paradoxalmente ousando consagrar o profano, ao mesmo tempo que relativiza os conceitos de *bem* e de *mal*. Ao mesmo tempo, o narrador ousa também uma *excursão* do seu objetivo inicial ao vir à Gafeira e, seduzido, escolhe abandonar a caçada, mas comparecer à festa. Situemos seu texto pervertedor da ordem:

O que conta é o festim das enguias e logo, a meio da tarde, o arraial dos Noventa e Oito, com tachos de cebolada a crepitar ao ar livre, vinho e concertinas. Isso, sim, é que é a caçada de hoje. Conta mais que o melhor cinturão de galeirões de crista, admitindo que ainda há bichos de tal espécie à face da terra e que não ficaram todos sepultados nos manuais.

Está dito, ao arraial não falto, custe o que custar. (OD, p. 183)

Em meio a um “nevoeiro que embriaga” (OD, p. 129) – pela névoa que vem da lagoa e pelo fumo que vem das enguias a arder no fogo – desvenda-se um novo *encoberto* também ressignificado: as lagartixas da história a sacudirem-se do seu sono de pedra. O fogo, elemento escatológico, marca a destruição de um mundo e a descoberta, ou irrupção, de outro, destruindo e purificando. O fumo, a gordura que chia no fogo e as labaredas lembram também imagens de sacrifícios religiosos oferecidos para a expiação de pecados ou para oferendas, podendo ser associadas à purificação e à abertura para um novo tempo, já que podem lembrar uma espécie de quitação com um tempo anterior (através da expiação pelo sacrifício) e uma inauguração de um novo, possibilitado pela oferta sacrificial:

Um fumo áspero, de gordura a chiar no fogo, sai das labaredas e das quelhas. As enguias, grossas como punhos, estorcem-se nos espetos de salgueiro, pingando nas brasas e abrindo labaredas. Na chaminé do humilde, no balcão mais tosco, rompem clarões, ao mesmo tempo que nuvens violentas, carregadas de um sabor bárbaro, rolam sobre as cabeças dos homens e vêm até mim.

Baixo a vidraça, mas, ouvindo através dela a balbúrdia da rua, preparo-me para uma noite difícil. Enquanto não adormecer vou pensar certamente no tema “*Toda a festa é uma demonstração de poder*”, e daí sairá um caudal de lembranças nocturnas – Regedor, política, cosmonautas, amor, coisas boas. De raciocínio em raciocínio irei longe, darei voltas para chegar à casa do Engenheiro conquistada pelas lagartixas, que são, para mim, o tempo (português) da História. (OD, p. 128-129)

Repare-se que o narrador joga também aqui o *jogo-do-olho-vivo* (prática experimentada pelo narrador-autor de *O Delfim* juntamente com o personagem do Padre, e que consiste na associação de palavras e ideias em sequência, necessariamente levando

ao conceito de *subversão*), permitindo-se uma série de associações, que são trazidas pela memória (“lembranças nocturnas”) e pelo intelecto (“de raciocínio em raciocínio”), e que o levam à análise do tempo em que as lagartixas da História conquistam a casa do Engenheiro e celebram sua revolução numa festa que é, inteiramente (“*toda a festa*”, grifo nosso), uma demonstração de poder, mas de um *novo* poder.

Festa e jogo são talvez as grandes imagens alegóricas da narrativa, porque representativas de toda uma mensagem subversiva que acompanha o texto. Aliás, esta última – o *jogo* – é talvez a imagem perseguida com mais insistência na obra cardosiana. O jogo é subversivo, é característico do tempo da transgressão, como mostrou Bataille. Sabemos ainda que toda resposta subversiva traz dentro de si um projeto utópico, porque aposta no novo para substituir o velho. A utopia é, portanto, crítica, já que aposta no diferente. Assim, as imagens ligadas à festa das enguias, que percorrem toda a narrativa através das constantes referências à fumaça e à névoa, e as imagens referentes ao *jogo-do-olho-vivo* são como a essência da atitude crítica e utópica do romance.

Ainda no mesmo fragmento, percebe-se o uso da *sinestesia*, explorando as várias sensações através das quais o indivíduo percebe a realidade, tornando-se desse modo uma figura que contribui para a ampliação do erotismo verbal desejado pelo narrador, já que explora a percepção sensorial da realidade. Aqui há, por exemplo, na primeira menção, a *visão* associada ao tato, através da imagem “o fumo áspero”, a *audição*, com a gordura “a chiar no fogo”, novamente o *tato* e a *visão*, com as “enguias grossas como punhos”, depois a *visão* associada ao *paladar*, na expressão “nuvens violentas, carregadas de um sabor bárbaro”, e, na sequência, novamente a *audição* com a “balbúrdia da rua” que entra ao abaixar da “vidraça”. Note-se que em quase todas as expressões aparece a associação com o sentido da *visão*, que, como mostrou Marilena Chauí, é o principal sentido associado pela linguagem ao conhecimento do mundo¹.

A oferta sacrificial simbólica, com gosto especial de vingança, seria justamente o Engenheiro Tomás Manuel, sacrificado através do corpo de seus cães, na cena grotesca em que o Velho cauteleiro arranca-lhes “tiras de carne a todo o comprimento dos lombos, que saem vivas, a saltar, e se enroscam” (OD, p. 130) no seu braço: “‘Enguias, meus senhores. Aproveitem a hora da sorte’, anuncia, mostrando-lhes bem alto para que todos as apreciem.” (OD, p. 130). Quem não pode com o dono, vinga-se no cão, dissera uma vez o Engenheiro. Assim, o sadismo do Velho, retalhando os cães com suas unhas e “puxões ansiosos”, e, portanto, com evidente gozo erótico, aparece como a imposição da

¹ A autora no artigo “Janela da alma, espelho do mundo”, publicado na coletânea *O Olhar*, reunida por Aduino Novaes, analisa a questão do olhar explorando inicialmente inúmeras expressões usadas em nosso cotidiano que indicam a intrínseca relação que a sociedade humana estabelece entre o ver e o conhecer, como, por exemplo, “sem sombra de dúvida”, “logo se vê”, “mas é claro!”, entre tantas outras. Na sequência, a crítica menciona: “Dos cinco sentidos, somente a audição (referida à linguagem) rivaliza com a visão no léxico do conhecimento. Os demais, ou estão ausentes ou operam como metáforas da visão.” (Chauí, p. 37).

nova era. Mostra que essa violência – em si absurda – é simbólica: é preciso sacrificar o mundo antigo para criar o novo.

A linguagem usada pelo narrador nas cenas referentes a essa festa é quase sempre acentuadamente erótica, uma vez que – e lembramos mais uma vez Bataille – o tempo da transgressão é o tempo da manifestação da violência do desejo. A revolução, como se vê, está também na linguagem que experimenta. Repare-se, por exemplo, o erotismo verbal marcando essa orgia festiva, em cenas e imagens que beiram o surrealismo e o insólito, marcando um tempo em metamorfose:

Às esquinas e à porta das tendas colocaram-se fogueiras com espetos em labareda, verdadeiras bandarilhas de carne; no céu estalam foguetes que são também fogo, música e rastro branco. A fumaceira avoluma-se. Rompe das frestas dos telhados, desponta das crianças que circulam ao deus-dará, devorando pedaços de carniça sobre o pão. É um nevoeiro que embriaga, um nevoeiro de enguias e de brisas do oceano. (E não haver uma alma que feche as janelas da Gafeira...) No café, um ciclista volta o forro das algibeiras: saem penachos de vapor de cada bolso. Viúvas-de-vivos passam a correr, fumegando – as saias e os seios fumegam; um calor activo escoá-se-lhes das virilhas, da secreta boca do corpo, espriando-se pelo ventre e pelos braços num tremular branco e contínuo. Nas tabernas os camponeses atropelam-se, procuram o copo às apalpadelas. (E as janelas abertas, e as crianças a tossir nos berços...) Ouvem-se gritos, gargalhadas, música de feira. E foguetes – os cachorros mal respondem, gemem. (OD, p. 129)

O clímax erótico é demonstrado não apenas pela apresentação das viúvas *com saias a fumar*, isto é, pelo significado erótico do segmento, mas também pela forma buscada para o contar: o surrealismo da cena, os significantes sensoriais usados em excesso, e também o acúmulo de inúmeras e insólitas imagens – inúmeros *flashes* captados pela objetiva do narrador – que produzem a sensação de falta de respiração, perda de fôlego.

Os significantes ligados à balbúrdia da rua – “Ouvem-se gritos, gargalhadas, música de feira” – indicam que é um tempo do *falar* e não mais o tempo censurado de outrora, em que os camponeses *endomingados* assistiam ao desfile do Engenheiro em praça pública, ou repetiam uma já conhecida ladainha, “um ciclo de palavras, transmitido e simplificado, de geração em geração, como o movimento da enxada” (OD, p. 80).

Num paralelo invertido da cena de abertura da narração, aqui, “os cachorros mal respondem, gemem”. “Esses latidos, embora fracos e sem convicção, prolongam-se pela noite. Vêm de algures, de dois cães em desespero, dois unicamente, que estão numa clareira (o largo, vê-se logo), cercados por gente e por neblina.” (OD, p. 129-130). Esses são os cães do Engenheiro, Lorde e Maruja, agarrados pelo sexo, a sofrer o “castigo da carne”, quando “se julgavam livres”, “impotentes na sua indignidade” (OD, p. 130, os três últimos). Que contraste com a cena inicial em que seus uivos altos chegavam até a igreja, e sua postura era agressiva e ativa, nem se dignando a olhar para o narrador (“De vivo, tudo quanto encontrei foi a ladainha e os cães que estavam de sentinela ao poderoso automóvel, e mesmo esses

não se dignavam olhar-me.” – OD, p. 7). Naquele tempo, não se via gente no largo, e de significantes ligados à vida, só havia a ladainha e os cães, ao passo que estes “gemiam, rancorosos, e arreganhavam os dentes para as vozes que passavam por eles a contrapelo” (OD, p. 7). Seus uivos “esfarrapavam a ladainha” (OD, p. 7), calando as poucas vozes dos camponeses. Em oposição, no tempo presente, “os curiosos insultam-nos” (OD, p. 130) e eles, com seus “olhos estúpidos” (OD, p. 130), debatem-se.

A arrematar o festim, fechando o capítulo, a narração sobrepõe mais uma vez significantes sensoriais, pelas sensações de tato, olfato e audição, fazendo soar as campainhas e o hino nacional, como anúncio de um novo tempo. Os momentos derradeiros da festa, apontados no início do capítulo seguinte – o XXIV –, consolidam as imagens de inauguração da nova atmosfera social, neste parágrafo circular:

Dlim-dlim, dlim-dlim... Eram os camponeses-operários a chamarem-se, o amigo que estava na rua dirigindo-se ao amigo que estava no balcão; eram as crianças, aproveitando uma aberta para porem um dedo curioso nas bicicletas desocupadas; era, por fim, o desfile para casa de dezenas de ciclistas a pedalam num rastilho de música. Dlim-dlim, dlim-dlim... (OD, p. 132)

A circularidade do parágrafo advém obviamente de sua abertura e fechamento pela mesma onomatopeia referente às campainhas, e das imagens de um camponês chamando o outro para o mesmo propósito, formando uma espécie de fio interligado. O acúmulo de, pelo menos, três imagens em sequência, justapostas pela expressão “eram/era”, acentua o caráter de ressurreição do tempo gerado pelo apocalipse de um anterior, desaparecido sob o peso da morte.

Estas imagens do festim das enguias aparecem ainda como um contraponto às imagens da festa de Natal comemorada anteriormente na casa do Engenheiro. Aqui, ao invés dos cânticos religiosos presentes na cena da conzoada, soam campainhas, como trombetas a reverberar. Os significantes relacionados à vida, como as crianças ativas, as campainhas e a música, contrastam com as imagens de vazio e sonolência da festa do Engenheiro (os convidados que partem cedo, os velhos que ficam sentados contra a parede” a estrear charutos, a beber e a dormir – OD, p. 86-88). Lê-se lá, por exemplo, sobre os participantes convidados da festa: “Três são os camponeses-operários e respectivas mulheres, o resto é velharia – uns surdos, outros coxos, outros a pingar o nariz. Para completar, crianças agarradas às saias nas mães.” (OD, p. 86). A atitude das crianças evidencia muito especialmente esse contraste, pois, se antes elas apareciam temerosas, agarradas às saias das mães, na festa do arraial, elas aparecem cheias de vida e curiosidade natural, a quererem bisbilhotar as bicicletas dos outros.

Em relação ao festim como um todo, temos um acúmulo de imagens representativas da vida, entre as quais se destacam as viúvas-de-vivos com seios a fumar, o ventre em gozo, e as crianças. O acúmulo de ações que se sucedem, também estruturalmente,

conota a vida, por oposição à festa do Engenheiro, em que reinavam a apatia e a letargia dos velhos e de Domingos, com as diferenças sociais bem marcadas, o deslocamento de Maria das Mercês, que toma aspirina e “insiste em beber” (OD, p. 88), e a grotesca cena final do ataque epilético do capataz.

A lagoa, como mostrou Maria Lúcia Lepecki, é o espaço da luta de classes e é o túmulo dos outrora representantes do poder, os Palma Bravo, enterrados nela. Ao tomar posse dela, o povo a profana², o que permite associar a esta ideia a descrição que o narrador faz daquele espaço privilegiado do romance. Lembremos o início do capítulo XI: “Lagoa, para a gente daqui, quer dizer coração, refúgio de abundância. Odre. Ilha. Ilha de água cercada de terra por todos os lados e por espingardas de lei.” (OD, p. 61). Note-se que o narrador associa a lagoa a uma ilha, e ousa perverter a definição tradicional de ilha (“espaço de terra cercado de água por todos os lados”) para casá-la à imagem da lagoa, como “ilha de água cercada de terra por todos os lados”.

É interessante notar que, desde o início vendo-a como ilha, espaço condenado ao isolamento, a lagoa adquire no presente, para a gente da Gafeira, uma outra acepção. Torna-se uma espécie de nova Ilha dos Amores, concedida como prêmio aos que ousaram tomar posse dela quando o poder dela se afasta, porque tragicamente se perde e não consegue viver sobre as ruínas de seu mundo. O já referido erotismo das viúvas-de-vivos, obliterado na espera ansiosa pelos maridos, é revelado agora, quando passam a correr, fumegando as saias e os seios, como de certa forma também corriam as ninfas dos navegantes na ilha concedida pelo canto camoniano como prêmio aos varões vigorosos que desbravaram o mar. Aqui, os novos *barões assinalados* pelo canto, não são dignos de uma heroicidade exemplar, mas são cantados pelo narrador da Gafeira por sua ação coletiva apropriando-se de um novo mar desbravado: a lagoa. Como uma metáfora em fio, pode-se evocar ainda que o Regedor se mostra como um “capitão da barca da lagoa”, à frente dos Noventa e Oito. Referindo em desconcerto o sentido do épico, o texto desse escritor-furão se institui como um novo cantar que manda cessar o que a antiga musa cantava, quando escolhe, ao final, não mais ler a *Monografia* do Abade, que legitimava o poder da família Palma Bravo sobre a Gafeira. Reforcemos que o escritor-furão é, ainda, caçador e escritor, numa nova imagem do poeta épico: *braço às armas feito, mente às musas dada*³. Talvez por isso ele mencione, pelo menos duas vezes, o escritor e homem de armas Xenofonte⁴,

2 Esses conceitos são expostos por Lepecki, no capítulo “A clandestinização do contado”, sob o subtítulo “3.1. O umbigo do mundo”, em que a autora lembra que a lagoa é uma espécie de ilha para os explorados e a seguir faz uma análise conjugando com elementos do Dicionário de Símbolos. Nessa análise menciona que a lagoa é um “espaço da (caça) luta de classes” (p. 136) e adiante diz que “chegando-se em tomada de posse, ao espaço dos mortos (e vivos) delfínicos, a ‘gente’ da Gafeira rompe o tabu, profana a tumba” (p. 136) que é a lagoa. (Lepecki, 1977, p. 132- 137).

3 Como Camões se autodescreve no canto X de *Os Lusíadas*: “Pera servir-vos, braço às armas feito;/ Pera cantar-vos, mente às Musas dada” (estrofe 155, vv. 1,2) – (Camões, 1997, p. 355).

4 Xenofonte é mencionado no capítulo VIII, nas páginas 46 e 50.

“um magnífico guerreiro das letras” (OD, p. 46), nas palavras do narrador da Gafeira.

O festim das enguias é, assim, o equivalente da abundância da Ilha do Amor, é o tempo de catarse total pela posse da lagoa-ilha, prêmio dos novos pequenos heróis. O tempo da transgressão já fora anunciado anteriormente na narrativa através da história do lavrador dos lenços vermelhos. Nesse romance em abismo, que se apresenta como uma “baralhada de espectros em rebelião” (OD, p. 44), a imagem de uma pequena revolução (ocorrida anteriormente em algum lugar da província ou das redondezas) funciona como alegoria suplementar, que também demonstra giro do tempo. Aliás, é digno de nota que a história do lavrador dos lenços é apresentada no capítulo seguinte (XVI) àquele em que se menciona a bela imagem da lagoa fecundada de vida (XV), o que permite lê-la, pela escolha da ordem de narração, como um exemplo da certeza de transformação. Na parábola dos lenços, dá-se mostra do que acontece quando a caça enfrenta o caçador. De forma unida, perverte a figura do poder que se esvai em fezes, enquanto os camponeses reverberam altivos. Paralelamente, *O Delfim*, ao apresentar como micronarrativa tal epopeia original, e ao sobrepor-lhe uma história maior de alguns desconhecidos representantes do povo, que ousaram tomar posse da lagoa, propriedade dos Palma Bravo, e arrendá-la a 98 associados, ousa também instituir-se como uma nova épica em desvio, a épica possível da modernidade. Tal epopeia de heróis não exemplares vem escondida sob a capa de um suposto romance policial, assumindo como estratégia, muitas vezes, o tom do dramático, mas não deixa de ter em si o cerne de uma nova história heroica dos que, lagartixas da história, saem das ruínas e celebram a transgressão, permitida pelo tempo, num festim abrasador.

Como se percebe, a mensagem político-ideológica do texto – a aprendizagem de uma revolução social metaforizada na tomada da lagoa pelo povo que já não precisa das licenças para caça – estabelece-se num segundo nível narrativo, através das metáforas, das associações, e, este segundo nível, como apontou Umberto Eco, “requer movimentos cooperativos activos e conscientes por parte do leitor” (Eco, 1983, p. 54).

Num texto em que se reconhece a veia temática intrínseca do projeto neorrealista, que aposta no poder transformador da realidade pelo homem e na aprendizagem de uma revolução da sociedade, contar com a perspicácia do leitor significa assumir um grande risco, o de que esse segundo nível narrativo do texto não venha a ser percebido. *O Delfim* é, pois, um romance alheio àquela exigência de redundância julgada necessária pelo menos numa primeira fase neorrealista para que a mensagem chegasse ao leitor. Aqui, nada está pronto e este precisará enfrentar fisicamente o texto numa luta que lhe permita, ao final, costurar com alguma coerência os variados caminhos de leitura. E é justamente essa aposta na participação do leitor o ingrediente para fazer manter viva a veia transformadora da realidade nos romances contemporâneos portugueses. Assim, o romance de Cardoso Pires atualiza o projeto neorrealista, mantendo-o vivo mesmo em

tempo de experimentalismos e de romances sem história. O formalismo de *O Delfim* ensina o utópico através da perversão e do desvio incessante e acentuadamente postos em causa nos diferentes níveis e processos de sua narração sedutoramente inesgotável.

REFERÊNCIAS:

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. João Bernard da Costa. 3ed. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 31-63.

ECO, Humberto. O leitor modelo. In: *Leitura do Texto Literário: Lector in Fabula*. Lisboa: Editorial Presença, 1983.

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

PIRES, José Cardoso. Visita à oficina. O texto e o pré-texto. I. Memória descritiva. In: _____. *E agora José?* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Nova Crítica, 1969.

MINICURRÍCULO:

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter é doutora em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, tendo sido bolsista do CNPq nesse período. Sua tese, defendida em fevereiro de 2010, *A excursão neorrealista: o lugar do literário na tradição da utopia*, investe na permanência do paradigma neorrealista como metamorfose no romance português contemporâneo. Defendeu em 2003 sua dissertação de mestrado, *O Alentejo por duas palavras: o levantar de corpos, sonhos e vidas – A propósito de Seara de vento, de Manuel da Fonseca, e Levantado do chão, de José Saramago*, também pela UFRJ. A pesquisadora foi professora substituta de Literatura Portuguesa na UFRJ em 2003 e 2004 e atualmente é professora efetiva do CEFET-RJ.