

As funções do narrador em *O Delfim* de José Cardoso Pires

(com uma ressalva preliminar,
seguida de aplicação metodológica)

por João de Melo

Il peut sembler étrange, à première vue, d'attribuer à quelque narrateur que ce soit un autre rôle que la narration proprement dite, c'est-à-dire le fait de raconter l'histoire, mais nous savons bien en fait que le discours du narrateur, romanesque ou autre, peut assumer d'autres fonctions.

G. GENETTE, *Discours du Récit*
(in *Figures-III*, Paris, 1972, p. 261).

O ser solitário da escrita deixou a concha de contador de histórias inventadas, tantas vezes disciplinado à força pela obscura neutralização duma voz calada sobre si mesma: pôs-se finalmente de pé sobre a página e disse: *eu existo*. Tão tristonho murganho, muito dado, como sabemos, aos incestos maternos, nada mais fez então do que bulir a cauda para fora do ninho e espreguiçar-se, num feio gesto, à frente do seu próprio imaginário; e, quando já tudo parecia ter-lhe acontecido na vida e lhe restava apenas escolher uma qualquer forma de morrer, ei-lo aí de pé sobre a página, feito também ele de papel, despindo-se para sempre das tarjetas da solidão. Disse chamar-se *Narrador*. É mesmo suposto que logo tenha acrescentado ao seu acto de baptismo: *eu narrador me confesso — contador de histórias*. E atoleimou-se em mais não dizer, o sujeito.

30 Por definição posterior, ou talvez por exclusão de todos os epítetos alternativos, Genette crismou-o, com acerto e algum engenho, de *instância produtora do discurso narrativo*, sendo que essa designação quase pleonás-

tica, tomada hoje num sentido muito clássico, assenta já em bases semióticas pretensamente científicas. E o suposto *cientificismo* de algumas teorias literárias, na sua aplicação algo mecanicista, parece ter ganho em definitivo uma segunda aposta: sobrepor à sensibilidade individual uma forma colectiva de *expressar* a leitura dos textos literários.

Invocados como meio e como fim, certos aparelhos teóricos do estruturalismo, na sua estratégia de redução e de quase desumanização do texto, passaram a considerá-lo como máquina, susceptível de ser desmembrada das suas partes e peças constituintes, da mesma forma que o *puzzle* se monta e desmonta em função do trabalho, da paciência e da complexidade mental dos seres pachorrentos ou superlativamente inteligentes.

Não há pois exagero possível no dizer-se que a análise textual é facilmente objecto duma espécie de delírio hoje orientado por duas operações contrárias: a desmontagem e posterior reconstrução da máquina das palavras e dos signos, confundindo-se, não raro, o diagnóstico com a doença e esta, depois, com a saúde obrigatória do texto originalmente inteiro.

Sou, no mínimo, um objector de consciência a essa inteligente estratégia da discriminação pela leitura, por tudo o que ela contém de aparatoso e de perverso e sobretudo pelo tipo de análise que privilegia, em desfavor ou em exclusão de outros. Também não se advoga aqui o regresso puro e simples às origens da crítica opinativa; exige-se, sim, o remate do exagero e do paroxismo. Para que se deixe de escrever exclusivamente em função de metodologias críticas aplicáveis e se deixe de criticar só pela aplicação do inevitável. Isto é: deixarmos de ser, por inevitáveis condições climáticas, pensadores de inverno: gente funcional debaixo de tecto, pessoas tristemente apavoradas a céu aberto.

Os textos de José Cardoso Pires têm sido, nos últimos tempos, os alvos preferidos de algumas dessas obsessões, já porque dão muito para o lado das autópsias semióticas, já porque, com alguma ingenuidade, se vai admitindo serem eles posteriores, na sua escrita, às descobertas da chamada nova crítica, crítica científica ou, tão-só, crítica anti-impressionista. Ou seja, textos destinados a dar cobertura às teses do estruturalismo, na sua tardia descoberta portuguesa. Marcado por um definitivo complexo de anacronia, o chamado *impressionismo* serve de pretexto a grande margem das novas pejorações, e por aí se vem arrastando com algum penar, culpado de si próprio, recolhido na concha da chuva, à espera que o *ciclo* passe. Ora, a confrontação entre duas atitudes críticas não exclui a ideia de as adoptar, contudo, num certo sentido de complementaridade, como, julgo eu, será provado neste trabalho de aplicação. A minha leitura-segunda de *O Delfim*¹, extraída dos materiais auxiliares da primeira leitura — aquela que todos nós fizemos do livro, à data do seu aparecimento (1968) —, acontece agora um pouco a meu pesar. Não pretende, é certo, introduzir qualquer ressalva ao único e verdadeiro trabalho original que

é a criação em si mesma; mas, se não o questiona, também o não ilude. Porque iludir o penoso trabalho da invenção e da escrita é muito do pouco que temos feito pelo escritor português. Nesta vida, particularmente neste país, vale tudo a pena. Excepto escrever.

0.1 — O Discurso e Quem o produz

A resultante deste discurso narrativo não encontra muitos paralelos na ficção portuguesa contemporânea, e criou até um espaço de originalidade dificilmente imitável, dada a grande solidez da sua estrutura interna. A primeira verificação dessa maturidade vem-nos sobremaneira da sua capacidade em transformar a tal *instância produtora do discurso narrativo* numa outra instância complementar: a do *observador* que, produzindo o texto, nele se produz também, e estabelece um relacionamento activo com as personagens criadas, sendo ele próprio personagem, isto é, um ser simultaneamente criador e por si criado. Essa relação estabelece-se a dois níveis distintos: a) — por acção dialéctica, narra/narrando-se; b) — no desenvolvimento da diegese, é personagem, é parceiro do facto narrado — embora sem uma acção decisiva sobre o plano da história.

Sabe-se ainda que o narrador *delfiniano* é também alguém que repetidamente se nomeia: um *eu* que se *diz* na enunciação e se insinua progressivamente ao longo da história narrada, pelo seu estatuto de onisciência homodiegética, ainda que quase sempre exterior à temporalidade e ao espaço dessa diegese. Se isto pode sugerir de imediato alguma contradição, é facto que procurarei esclarecer adiante. Para já, interessa situar as hipóteses sobre que trabalho e só depois as fundamentar pelos caminhos duma leitura suficientemente aberta para não excluir, à partida, a eventualidade de outras leituras.

Mais na descrição do que na narração, o autor físico (escritor-personagem) move-se por esferas de acção, tempos e lugares tais e tão diversos que é relativamente simples atentar-se numa dupla isotopia temporal:

1.^a — O Tempo Passado: autor/escritor/romancista (em todos os lugares e tempos percorridos pelo texto *activo*);

2.^a — O Tempo Presente: autor/narrador/ (sentado à janela da pensão, sentado no tempo do presente histórico, sentado sobre o lugar da *memória* narrativa).

Estamos perante dois universos rotativos, não rigorosamente concêntricos, mas intercirculares, que giram em torno de eixos imaginários e observam entre si as marcas, reentrâncias e os distanciamentos alternos (ausência passiva *versus* presença activa) da oralidade e da história. No círculo mais vasto, move-se o escritor-personagem, o actor da fábula já acontecida, ao passo que o autor/narrador, instância do discurso, parece remetido a um círculo mais restrito, emborcado sobre o grande universo geral da Gafeira. É incerto e não rigoroso o separadouro possível das suas paredes osmóticas, quase sempre erguidas para a via da inevitável fusão dos seus materiais fronteiriços:



Para motivar e tornar verosímil uma descrição [...], o romancista pode utilizar diversos pretextos e artifícios: situação [...] na proximidade de uma janela que lhe permite ver o mundo exterior, ou um lugar morfológicamente adaptado à visão de um grande espaço (alto de um monte, cimo de um edifício, etc.). — Vítor Manuel de Aguiar e Silva².

E é este, exactamente, o ponto de partida para a estratégia da história delfiniana:

- *Temos, pois, o Autor instalado numa janela de pensão de caçadores* (p. 10);
- *Visto da janela onde me encontro, é um terreiro nu, todo valas e pó* (p. 13).

Poderá parecer despropositado abordar a questão das *funções do narrador* a partir desta referência a um mero aparato do lugar (o espaço) onde o narrador/autor entendeu situar o ponto de partida para a sua visão diegética. Mas é facto que pelo menos duas funções de capital importância, no âmbito desta obra (a *comunicação* e a *regência*), emer-

gem imediatamente desse acentuado pormenor narrativo. A *janela*, com todo o carácter dum índice referencial, é um pressuposto a partir do qual o ângulo escolhido pelo narrador faz funcionar toda a focalização indiciária: recuperar para o presente uma história acontecida há um ano atrás, nos lugares para onde o texto nos irá remetendo. Daí que, desde já, se deva concluir:

- A) — ESTOU NUMA JANELA, de onde resulta uma atitude de enfrentamento visual quase panorâmico, omnipresente e pluridiscursiva (função da *comunicação*);
- B) — NARRO, narrando-me, orquestrando a minha própria visão, de dentro para fora e de fora para dentro (função de *regência*).

Ocorre transcrever do texto algumas passagens significativas, de forma a ilustrar este primeiro entendimento:

- 1.1 — «pormenor importante: enfrento uma *janela* de guilhotina» (p. 10, com sublinhados meus);
- 1.2 — «temos, pois, o Autor *instalado numa janela* de pensão de caçadores. Sente a vida por baixo e à volta dele» (p. 10);
- 1.3 — «o Largo [...]. Visto da *janela onde me encontro*, é um terreiro nu, todo varas e pó. Grande de mais para a aldeia» (p. 13);
- 1.4 — «aí vai a dona da pensão: um mastodonte. Acaba de sair por debaixo da *minha janela*» (p. 39);
- 1.5 — «a frota aproxima-se [...] — alegro-me a *esta janela*» (p. 76);
- 1.6 — «eis que o mundo antigo desaparece e me deixa a uma *janela*» (p. 94), etc.

Entenda-se que este posicionamento prévio do autor/narrador, agora também um dos agentes materiais da narrativa histórica, influi no percurso da escrita e marca o sentido geral da acção; e que o autor-personagem se envolve na mesma teia do escritor-actor, em esferas de acção comuns e sensíveis a esse mesmo condicionamento: um participa do tempo da escrita, enquanto o outro participa, simultaneamente, do *acto* da escrita e do tempo da história. No encontro com os restantes personagens, seus pares, implicados, como ele, na trajectória dos dias, há um universo que se alarga (o do escritor-homem) e um outro que se reduz (autor-escritor) até à limitação inicial dos *buis-clos* (a *janela*, o ponto zero tanto da descrição como da narração).

.2 — *Acerca do Processo Narrativo*

Se *O Delfim* é obra que nos dá conta, a todo o instante, da sua própria feitura narrativa, e se o narrador nos remete para o interior do seu discurso, algumas das funções (particularmente a de *regência*) tornam manifesta a subversão da norma estrutural. Os recuos, os desvios, as inversões do itinerário diegético, os avanços da acção sobre o tempo adequado, a sua (pode dizer-se) dupla diegese, conferem à *regência* o estatuto da própria organização processual. A diferença fundamental entre uma narrativa linear e outra do tipo que considero ser a de *O Delfim* talvez possa aferir-se segundo o grau de concorrência das *funções*, no ponto em que estas problematizam e complexificam os dados gerais da fábula e apenas ocorrem simultaneamente no interior da obra. Só a função narrativa coincide consigo própria: passa pelo modo como se escolhe a focalização, pelos fragmentos diegéticos, faz-se corpo dentro de si mesma, alargando a *mimesis*, produzindo um máximo de informações numa unidade narrativa mínima. Quanto às restantes funções, duas delas apresentam a necessidade de se distinguir sempre entre a emotividade e a ideologia patente ou latente no texto, sendo que:

- a racionalidade introduz as marcas ideológicas e permite atentar na respectiva função;
- a espessura emotiva da mensagem indicia as marcas da *comunicação*.

As ironias, as margens de conotação e as linhas de sentido sobrepostas podem, como é óbvio, tornar falível a aplicação metodológica e funcional de qualquer evento ou ocorrência à margem do texto. Nem tudo é regra, e nem sempre esta oferece a contrapartida da excepção.

.3 — *Primeira função: «A Regência»*

Estamos, assim, em presença da chamada narrativa circular, toda ela equidistante do grau zero ou ponto de partida, com o sentido da esfericidade orientado para o movimento dos relógios, mas fracturada, cerzida nos seus múltiplos sítios de ruptura do sintagma da história; umas vezes recuperada de trás, outras vezes antecipada sobre o seu tempo futuro, essa narrativa respira através de sequências organizadas e progride em função da mutabilidade e das variações espacio-temporais. Torna-se mesmo multiface como os poliedros, e tem uma única obsessão: a presença do

narrador acorda-nos do fundo de dois tempos de vigília e de sonho, como a noite, e há uma voz presente que enuncia (narrando/narrando-se), e uma voz narrada na sua referência com o facto, a história e a temporalidade diegética.

O exemplo seguinte ilustra de alguma forma esse contraponto temporal, e pode ser tomado como expressão típica do *flash-back* ou analepse:

Para o compreender, tenho de fazer um desvio, recuar um ano. Escolher uma manhã de domingo e colocar [...] um Jaguar modelo E-4, 2 litros — p. 20.

Analéptica é também a informação narrativa acerca do processamento ou construção do cenário em que se movem as pessoas, desta vez com o objectivo confesso de remeter os dados à outra instância do processo de comunicação, o leitor. Agente ainda virtual desse processo, o leitor participa já do universo confessional do narrador, como se entre um e outro se estivesse estabelecendo a relação coloquial directa. Na primitiva acepção *jakobsoniana*, esse relacionamento remete para a existência, como é sabido, dum suposto *emissor* da mensagem e do seu correspondente *alocado* ou *receptor*; daí que, segundo Genette, as funções narrativas da *comunicação* e da *regência* possam encontrar-se numa espécie de sincretismo ou de duplo funcionamento:

Gente, não a meto por enquanto: não a havia nessa manhã em que desembarquei na Gafeira — p. 21.

Ora, essa alternância informativa, na medida em que designa sucessivas pessoas, pode ainda situar uma terceira função,

Mas continuemos. Continuemos, como naquela manhã — p. 26,

a função *metanarrativa* ou, por diversa designação, a *metalinguística*, como lhe chamou Roman Jakobson³. Atente-se na seguinte frase:

Portanto, onde pus Infante, ponho Engenheiro — p. 34.

As palavras *Infante* e *Engenheiro* indexam aqui uma marca clara e profunda duma operação de metalinguagem; mas a frase, enquanto unidade-mínima de comunicação, tem uma proveniência e um destino:

- a. — é monólogo (*eu versus eu*);
- b. — é diálogo (*eu, tu versus nós*), com destinador implícito;
- c. — é regência (da própria instância produtora sobre o texto),

planos esses a que correspondem, respectivamente, as funções *metalinguística*, de *comunicação* e de *regência*.

A operação contrária ao *flash-back* consiste, por outro lado, numa estratégia clara de antecipar o curso do facto narrado sobre o tempo de narração, e designa-se por *prolepse*. Fornecendo desfechos antecipados, prognosticando um destino futuro na acção ou na vida dos personagens, essa operação respeita, contudo, à função de *regência* pura e indicia sobremaneira o papel de *cicerone* do narrador. Ele tudo sabe, e esse *saber* omnisciente torna-se também omnipresente, como pode verificar-se nos três exemplos a seguir transcritos do texto:

1. — *A Barca do Inferno* — *resumo eu da minha janela, pensando no triste fim que os espera...* — p. 35;
2. — *Eu sei tudo. Conheço-lhe a morte que o espera e até como foi salvo da maldição da bebida* — p. 73;
3. — *Por sua vez, a esposa maninha (a que morreria ignorando de facto nela a maldição da esterilidade)* — p. 276.

Expressões como «*triste fim*», «*conheço-lhe a morte*» e «*maldição de*», sendo de carácter obviamente proleptico, sensibilizam ainda mais esta hipertrofia narrativa, e são todas do domínio da função de *regência*. Seria tarefa relativamente simples trazer aqui profusos exemplos, como os que estão dados, de forma que ficasse demonstrado um facto de todo evidente: o domínio da técnica narrativa ocupa na obra de Cardoso Pires um espaço (incomum) de expectativa, de desencanto precoce, e introduz na moderna narratologia lusitana um avanço processual de incontestável vanguarda. E, sendo um dado adquirido dessa vanguarda, explica e justifica a atenção hoje dispensada à obra deste autor por quantos nela têm topado algumas ligações com o aparelho teórico do estruturalismo e com a semiótica literária. Do ponto de vista dum apropriação do verdadeiro significado dum obra, nada haverá de mais limitativo, pois é geralmente sabido que o escritor não se dirige à inteligência dum grupo; dirige-se à inteligência do seu tempo.

4 — Outras funções: «Comunicação», «Testemunho», «Ideologia»

- «*Quem fala assim?*» (ó destinatário!) — p. 98.
- «*O Engenheiro!*» (— respondo eu, narrador) — «*A voz é a dele*» — p. 99.

No interior do texto, o estatuto do narratário não é o da neutralidade; integra-se nos mecanismos profundos da comunicabilidade narrativa. Narrar, na sua essência, é transmitir um evento a alguém: pode ter a ver com uma certa prática ritualizante, como acontece com a *arte* dos velhos e exímios contadores dum sucesso antigo. O *emissário* da narrativa tem os seus próprios expedientes, fixando-se, por dentro, às paredes do texto. A mensagem, no que dela entende Jakobson, só se completa no acto da recepção. Assim também a narração. *Quem fala assim, ó destinatário?*, é uma explicitação do *outro*, o virtual interlocutor do sujeito que enuncia. Responde-se: *o Engenheiro!*, e nessa resposta está desde logo implícita a relação coloquial directa entre narrador e destinatário, estabelecido o código através dum canal fático comum. A isto se chama *função de comunicação*.

A pessoa do narratário, em *O Delfim*, não reside sempre no mesmo receptor: por vezes, à semelhança do triângulo pronominal de Benveniste⁴, o chamado sujeito de enunciação transmite para um *eu* um determinado conteúdo que remete, por exemplo, para um *tu* e para um *ele* (pessoa ausente), como se prova na seguinte transcrição:

Repare-se que tenbo a mão direita pousada num livro antigo — p. 9.

Noutras passagens, a tal explicitação dialogal consiste no facto de o narrador ir nomeando, sucessivamente, um por um, os seus interlocutores:

1. — *Fiz-me entender, leitor benigno? Fui claro, monge amigo? E nós, minha hospedeira? — p. 58;*
2. — *Senhores (comunicação), este é o país dos cães (ideologia) — p. 97.*

Num caso como noutro, existem destinatários do discurso e destinatários da história, ao passo que no exemplo que se vai transcrever eles se alternam em dois níveis narrativos distintos:

Minha formiga-mestra, mulher de carreirinhos certos e diligentes: eu, que percorri [...], eu, leitor impuro, garanto ... — p. 41.

E, então, o binómio *mulher/leitor (impuro)* recebe tratamento diverso, no plano da comunicação. *Mulher* seria um narratário homodiegético interpelado por um narrador igualmente homodiegético: *leitor*, adversamente, sendo *extradiegético*, aparece nomeado por um sujeito de enunciação que se torna provisoriamente exterior à diegese. Ainda a um outro plano, em

Aprende, crianças do meu país — p. 88,

processa-se uma total distanciação de qualquer um daqueles anteriores destinatários (*crianças versus mulher versus senhores versus leitor impuro*).

Disse-se já que a metalinguagem funciona algumas vezes como uma *caracterização* do discurso narrativo, constituindo-se assim na função *narrativa*. Mas se a metalinguística, no campo da linguística geral, produz uma informação de linguagem e remete sempre para o interior da mensagem, também nos domínios da narrativa literária tem a sua aplicação ao discurso:

Infante nunca foi um termo meu — p. 26;

Ou então:

Aceitemos a maldição. Soletremos a muralha pecadora e com mão oficial, zeloso doutor, escrevamos o «nihil obstat» para descanso de todos nós. Sou assim, respeito os mortos... (comunicação, regência e ideologia) — p. 19.

Certo é também que *leitor* não é exactamente *destinatário*, da mesma forma que nunca o *autor* foi exactamente o *narrador*. Uns e outros são instâncias cuja existência radica em estatutos semiológicos diferentes. Numa função de *testemunho*, a compreensão dessa diferença afigura-se-me capital. Como evocação episódica, como citação imaginária ou tão-só como impressionismo, o *testemunho* forma-se sob o signo da afectividade e entra em relação com o código moral e intelectual, isto é: essa função confunde-se em áreas que aparentemente respeitam a outras funções narrativas, mas distingue-se destas sobretudo pelo facto de apresentar todos os sinais duma função não comunicativa: é um solilóquio.

Eis alguns extractos do texto:

- a) — *Tomás Manuel vai discorrendo [...] e eu ligo o que ele conta à utilidade de certos homens desprotegidos* — p. 74 (extrapolação testemunhal);
- b) — *entre as anotações do meu caderno* — p. 93;
- c) — *Um lavrador festejou o nascimento de um filho varão* — p. 150;
- d) — *Edwin Aldrin encara-me* — p. 151;
- e) — *A gente a beber no bom repouso e o homem em reunião de família, trinta anos atrás* — p. 101.

Todas as referências à famosa *Monografia*, as suas transcrições, os títulos e fragmentos textuais, além das anotações do suposto *caderno de um escritor*, ao mesmo tempo que são instrumentos do real e do imagi-

nário, podem atribuir-se também à função testemunhal. Por mera hipótese ainda, dir-se-ia que a própria isotopia do passado (tempo da história), sobreposta à isotopia do presente (tempo do discurso), sobre a qual o narrador vai discorrendo ao longo do livro, é uma memorização, ou seja, um *testemunho*. O discurso do presente, nessa óptica global, não seria mais do que um discurso *diferido*, isto é, reproduzido *a posteriori*, o que justificaria atribuir-se-lhe também a mesma função narrativa:

- f) — *Enchi páginas e páginas com lembranças da lagoa e até pedaços do livro copiei* — p. 94;
- g) — *No caderno vêm outras coisas [...]. Mas para lá do caderno [...] vejo [...] um homem que escreve. Distingo-o perfeitamente, vergado, como eu...* — p. 279.

Com toda a propriedade se dirá, no entanto, que uma boa parte destes exemplos podem bem atribuir-se à função primordial: *a regência*. Recorde-se, todavia, que a obra permite a leitura simultânea de duas histórias: o que aconteceu na Gafeira, um ano antes; a sua reconstituição em facto e em discurso; a sua escrita (leia-se: isotopias do passado, do presente e da escrita). É com esta complexidade que o leitor se confronta: nenhuma obra será finita, porque nenhuma é infinitamente apreensível, e tudo o que possa ser susceptível a partir dela não é senão um mero ponto de partida para quem lê ou para quem estuda.

0.5 — Última função: «Ideologia», ainda

Os juízos que se emitem, essa espécie de fala do narrador nas suas próprias entrelinhas, o que há de racional no enunciado, o que enforma do universo conceptual, no todo e na parte, o que pensa o *eu* de si e dos outros, o *eu* em si mesmo, na medida em que afirmam um raciocínio, uma ironia ou uma metáfora, são obra da *ideologia* narrativa:

Mão arguta, pensei; mão controlada (p. 23); *uisque e peixes não ligam lá muito bem* (p. 68), etc.

E, no entanto, detectar a ideologia do texto não é classificar ideologicamente quem narra, porque não chega nem leva a lado algum julgar-se pela aparência. É preciso penetrar mais fundo no universo dos personagens, ver de que ângulo os foca quem os criou e seguir de perto os seus movimentos e acções, como se se vigiasse uma intimidade proibida. Ideologizar não é uma atitude dedutiva: carece de provas, prova-se ao nível do *ser* e do *parecer*, até que o enigma já não seja um jogo e este deixe

de ser uma Invenção (talvez) pouco séria. Pois *O Delfim* é isso mesmo: a singular qualidade de um texto que organiza no tempo e no espaço uma série de enigmas. O da leitura persiste. Esta que, por agora, fui capaz de fazer, e certamente tão pouco agradável para o escritor como a de quantos a farão deste meu texto. *Mea culpa*, pois então...

Lisboa, Julho de 1977
(revisto em Novembro de 1980).

NOTAS

¹ Sirvo-me, na circunstância, da 3.ª edição de *O Delfim* (Março de 1969), de onde extraio também os exemplos citados no texto.

² Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *A Estrutura do Romance*, Coimbra, 1974, p. 50.

³ Roman Jakobson, *Linguistique et Poétique*, in *Essais de Linguistique Générale*, Paris, 1963.

⁴ Émile Benveniste, *Estrutura das Relações de Pessoa no Verbo*, in *O Homem na Linguagem*, col. Práticas de Leitura, Lisboa, 1976, pp. 21 ss.

