

A CRÍTICA DO LIVRO

José Cardoso Pires — O DELFIM, Romance, Lisboa, 1968

ENTRE a ficção e a crónica (aliás entre todos os géneros literários) as fronteiras são muito fluidas. Disso tanto podem resultar obras híbridas, como géneros novos (toda a boa obra é *sui generis*), mas o que geralmente resulta são assimilações recíprocas que não invalidam as diferenças já constituídas entre os géneros. A *Peregrinação* de Mendes Pinto situa-se entre as memórias e a alegoria exemplar: é um género novo, uma espécie de Anti-Lusiadas, como mostrou António José Saraiva. As *Viagens na Minha Terra*, produto do folhetim romântico, bordejam entre a narrativa e as digressões de ideias ou impressões, com muitos palmadinhas nas costas ao leitor. Nem sempre se sabe, em Fialho, onde é que o contista e o articulista se trocam; e Irene Lisboa transfigura as suas crónicas mais do que pretende. O que há de comum à crónica e à ficção é o objectivo de maravilhar o leitor; a diferença consiste em que a matéria de maravilha se encara como essencialmente imaginária numa linha de obras cujo protótipo são os poemas homéricos, e como essencialmente real noutras obras cujo protótipo são as *Histórias* de Heródoto ou a *Andbabe* de Xenofonte. O processo de acentuação ou, pelo contrário, neutralização, desta diferença passou por muitas vicissitudes. Sabe-se, por exemplo, que as maravilhas de *Os Lusíadas*, tão heterogêneas de resto, se apresentam como fundamentalmente reais, apesar da filiação homérica do poema. Mas ainda mais complicadas são as necessidades de maravilhoso a que tais vicissitudes correspondem. Basta lembrar que os mitos, as utopias, as aventuras, as anedotas nascem contra o real imediato, mas tanto convidam a transcendê-lo de facto, como propõem um pacto de não-interferência com ele, e a solução desta ambiguidade depende, quer da obra, quer do leitor.

Este último livro de José Cardoso Pires, *O Delfim*, insere-se por vários aspectos, desde o enredo e sua montagem até à estilística, na emaranhada teia de relações entre a reportagem ou história à Heródoto e o epos homérico. É a complexidade da sua estrutura ainda parece maior depois desta pergunta espontânea de qualquer leitor atento: «É isto obra de um romancista, ou de um contista?» José Cardoso Pires surge a escrever este romance numa fase em que as tensões internas da ficção literária que se opõem à própria ficção fantasiante tomam, não apenas a forma de recurso cada vez mais acentuado à crónica, mas também a forma de desmontagem e denúncia do próprio acto de inventar, romanciar. Desde *Os Lusíadas* (ou, já antes, por exemplo, desde a *Farsália* de Lucano) até ao naturalismo, a epopeia veio a negar-se por encorporação progressiva de matéria cada

vez mais objectiva ou cientificamente real; desde Proust até ao *nouveau roman*, a narração imaginária, e de qualquer modo ainda maravilhosa, nega-se traindo os segredos do seu próprio *métier*, como se o ficcionista pretendesse co-responsabilizar cada vez mais o leitor por aquilo mesmo que inventa. E isto acontece (será por acaso?) precisamente na altura em que, pelo progresso científico, pelas contradições crescentes (e fecundas) entre as hipóteses científicas, pelas contradições sem precedentes entre elas e o senso-comum, sempre mais ou menos conservador, a própria realidade se torna imensamente problemática, dependente, nas suas aparências, e até por vezes na sua essência quando ela é humana) dos projectos que aliás sobre ela assentam.

A leitura de *O Delfim*, como já a de *O Anjo Ancorado*, 1968, e a de *O Hóspede de Job*, 1964, sugere que José Cardoso Pires não seria talvez capaz, como Fialho também não foi, de escrever um romance à maneira do séc. XIX: uma história de fôlego, compactamente ambientada no *continuum* de um calendário virtual, sem contradições e até mesmo sem lacunas aparentes. Mas os códigos de virtudes estéticas, como os de outras virtudes, variam com os tempos, e Cardoso Pires encanta-nos justamente com a suspensão das sinteses gerais *efabuladoras*, com a sua obsessão do episódio autónomo, com a sua alternância entre o pormenor cronístico e o breve delírio expressionista, com a evidência de um todo que no entanto se não define em termos clássicos de enredo, ou *fábula*.

De facto, o tempo fundamental do romance não é o do enredo acontecido, nem o da duração subjectiva de qualquer personagem (incluindo o narrador): é, como já mesmo se diz, o *presente intemporal* do próprio acto de *efabular*. O autor (real? fictício? ou uma e outra coisa em que grau?) está numa pensão de caçadores, em véspera de abertura de caça, preparando-se para a caçada da manhã seguinte numa lagoa.

Mas o direito de caça local já não depende do senhor que tradicionalmente o arrematava, último representante de uma longa linhagem de couteiros-mores, e sim de uma cooperativa de aldeãos, pois a família desse anterior arrematante desfizera-se: ele saíra da terra, depois de a mulher, Maria das Mercês, aparecer afogada na lagoa, e um seu criado morto de síncope cardíaca dentro dos lençóis conjugais dos padrões. O tempo em que o romance surge é o de uma crónica ávida de coisas, tipos, ambientes. Há um largo de aldeia vazia à hora da missa, um criado mulato e maneta que vem aquietar dois cães, um casal saindo da igreja para um «Jaguar» sob os olhares do povo. Mas isto revela-se depois como cena da abertura de caça do ano anterior, antes das suas mortes intrigantes.

Segue-se uma interpretação maléfica e outra benévola dos acontecimentos, que funcionam aliás como meios de caracterização dos dois tipos humanos seus porta-vozes: um

POR ÓSCAR LOPES

cauteleiro verrinoso, uma hospedeira maternamente roliça. O autor dispõe além disso de uma monografia histórica de há século, e melo sobre a aldeia, que a explica desde umas antigas termas romanas e através de oito gerações de couteiros-mores; e de apontamentos, tomados um ano antes, alguns deles de estadias e diálogos em casa do ex-couteiro; e colhe dados, opiniões do padre, do regedor... O acto de romanciar revela-se por vários modos: há parágrafos a desenvolver notas como que estonográficas de episódios, minúsculas significativas ou pitorescas; outras vezes o autor surpreende-se a usar um vocabulário que não é seu e no qual acaba por reconhecer a voz do cauteleiro da hospedeira, do regedor (o que aliás funciona como conotação certa desses tipos e da sua esfera mental).

Mais ainda: os sucessivos retóquas da narrativa aparentemente central (o drama triangular do Delfim mulher e criado) mergulham num caldo de cultura de provérbios, superstições, maledicências, comentários diversos que evocam a pensão, o café, o largo, um posto de gasolina, duas lojas, os casebres dessa aldeia de *viúvas de vivos*, ou seja, esposas de emigrantes vestidas de negro, de camponeses-operários que regressam pela tardinha aos magotes, em bicicleta, e se encontram no café a falar, as extremidades das calças ainda presas por molas, enquanto a terra se enche de fumo, com o assar das enguias que eles tinham apanhado de manhãzinha, na lagoa, a caminho da fábrica.

Para melhor compreensão da estrutura do romance, convém observar que não há qualquer surpresa essencial na história nuclear, graças a todo um jogo de prenúncios e até de analogias que nos familiarizam desde cedo com as linhas mestras do caso patrão-patroa-criado, assim como graças a pequenos efeitos de despiete quanto ao pormenor que nos fazem sentir a sua dialéctica psíquica, digna de um estudo à René Girard (*Monsonge Romantique, Vérité Romantique*). Com efeito, Domingos, o criado, é uma espécie (física, psíquica e social) de sub-homem, pelo menos para o patrão, que, sem filhos, se empenha em o «fazer homem», à imagem e semelhança, não exactamente de si próprio, mas de um Super-Ego definido pelas convenções da sua hereditariedade varonil de couteiro-mor; mas esse objectivo só vem a ser alcançado na medida em que, maternalizada a atitude da esposa para com um criado aliás tão pouco atrevido, e constituído-se o Delfim para o criado um modelo (Girard diria: um *medeador*) sugestivo de aquilo que deve desejar-se, tudo isso leva Domingos à tentativa frustrada (morre de síncope) e puramente destrutiva de o substituir no leito a ele, Pai espiritual, ou Pigmaleão «humanizante».

É, no fundo, esta espécie de «procriação» espiritual apenas auto-destrutiva é apenas uma das várias formas de auto-destruição sem superação (ou filiação autêntica) do Delfim: as outras são a loucura da velocidade, a do álcool e a do puro esbanjamento erótico, tudo processos de eutanásia suicida, com que pretende dulcificar-se um tempo individual incapaz de transcender-se, de «procriar».

Cardoso Pires declarou ver este seu romance como representação e crítica de vários estilos nacionais de viver o tempo, desde o estilo sem futuro de um tal Delfim, ou o de Maria das Mercês (a aborrecer-se, desterrada na aldeia, entre romances, revistas francesas, horóscopos, televisão de vozes abafadas, um triot de caridade, cigarros e aspirinas), até ao da hospedeira frustradamente maternal, ao do cauteleiro bilioso, ao dos camponeses-operários sem horizontes. Uma lagartixa muda e quase imóvel sobre uma lápide de antiguidade romana seria o emblema geral destes «tempos», ou ritmos de viver, correlacionados, cuja única e pequena sacudida se personificaria no Regedor, com os seus projectos práticos de explorar a lagoa legalmente cooperativizada. É talvez pela prevalência deste ingrediente de crítica que Cardoso Pires em dado passo do romance, se diz um *escritor negativo*.

É então o romance seria (segundo outra sua sugestão), de uma *Viagem à Roda do Meu Quarto* (de pensão), onde o autor, ou antes, o romancista-romanceado faz o inventário e balanço das formas circundantes de plenitude e frustração humana, um balanço com saldo geral muito negativo, no *presente intemporal* de elaboração (sempre inacabada) do próprio romance, onde todas os outros tempos se aninham.

Ora, apesar de quanto de estimulante haja na teoria de Lukacs-Goldmann sobre o romance como busca, já em si degradada de valores autênticos num mundo burguês degradado (degradado em contraste com o mundo da plenitude das epopeias antigas), eu não acredito que haja boa literatura só do negativo.

A arte vale sempre como agente e momento de plenitude, a plenitude possível de cada circunstância, embora a consciência que nos dá de certas despercebidas negatividades possa constituir ingrediente do seu *plenum*. O artista que se compraz a representar a negatividade aparentemente mais extrema joga às escondidas consigo mesmo, ou antes, com uma positividade que ainda não reconhece como tal, que é o que por exemplo acontece com aqueles naturalistas da degenerescência que eram já decadentistas sem o saberem. E se esta minha premissa maior bate certo, o autor de *O Delfim* não viaja à roda do quarto, salvo na medida em que se sente ainda incapaz de resolver os conflitos de plenitude antagónica possível no seu próprio romance.

É que uma parte do romancista-romanceado identifica-se, não há dúvida, com o seu Delfim: gosta de se desdobrar em diálogos com ele, no seu *bodegón* de ébrio de «Whisky», velocidade, mulheres, um ébrio, apesar de tudo, com *raça*, verve, generosidade, a generosidade da auto-aniquilação. *Gostar de falar de é gostar de*, por qualquer secreto motivo. Ora o romancista-romanceado gosta, visivelmente, de falar do Delfim, e de toda a sua grande experiência de bares, por exemplo. Até mesmo participa da sua relação com o «sub-humano» maneta (e mulato, note-se bem), que ele quereria «humanizar», pertilhar, mas a seu modo, claro. Por outro lado, as sequências finais, a fumarada de enguias e a estocagem «se ao fogo, as manchas escuras donde irradiam as luzes e as campainhas das bicicletas, revelam uma aderência, embora externa e pitoresca, sem a subjectivação, a introjecção, empatia, ou como queira chamar-se, com que o Delfim é brindado, mas que não deixa de constituir um pólo oposto de viva atracção afectiva.

Até que ponto depende do autor a situação do romance neste campo de forças polares, até que ponto depende do grau de diferenciação e dinamismo de facto existente nos tipos objectivos em presença? Eis um problema que prefiro deixar à reflexão dos leitores, para ser o menos dogmático possível. Apenas me permito lembrar que o livro parece romance quando se está no hemisfério do Delfim, e crónica quando se passa ao hemisfério popular.

Na linha de contacto entre os dois hemisférios, distribui-se uma zona de tipos grotescos, a assinalar o anacronismo dos últimos couteiros-mores: uma cela patriarcalista de Natal que falha, com os seus charutos e champanhe distribuídos a uma criada gem desinteressada; um caquético senhor que ainda desejaria reconhecer por um lenço vermelho, sua oferta, as mulheres da aldeia com que teve intimidade; etc.

Nenhum ficcionista português vivo escreve melhor do que José Cardoso Pires. Mal se lhe palpa um nariz-de-cara, um amareiramento de mau gosto, um ponto morto: parece que fala, pois vai buscar à fala a espontaneidade aparente, as elipses densas, as modulações auditivamente vocais, mas poupando-nos a prolixidade e a imprecisão dominantes na fala real. (Mais um motivo para nos lembrarmos das *Viagens* de Garrett, que é de resto o típico exemplo *double-bound*, o homem de dois códigos: o aristocrata democrata, o clássico romântico, o virtuoso libertino). Várias passagens deste romance insinuam que Cardoso Pires *ouve uma voz* no que escreve.

Isto talvez se ligue com o que há de alucinatório nas suas imagens, visuais ou auditivas, realistas ou expressionistas. Repare-se que os

seus tempos não se calendarizam com clareza: convertem-se em outras tantos *espaços presentes*. E dentro de cada um destes espaços presentes, Cardoso Pires pergunta-se (tal o Alberto Caeiro de certos versos) como é que os outros *presentes* serão, ou terão sido, possíveis. Trata-se de uma ironia (*ironia* quer etimologicamente dizer *pergunta*) que percorre todo o livro. Repare o leitor como ele brinca nas transições de Outubro de 1967 (tempo da narração) para um ano antes, ou como justapõe o tempo de umas termas romanas, ainda presentes, porque soterradas ou subsistentes numa lápide, e o tempo de um monografista de 1800, a uma tarde de missa aldeã de hoje (não, vem depois a saber-se: de há um ano). O protagonista aparece-nos por vezes agora, mas a hospedeira sente-o já entre as páginas do livro sobre os antepassados, que têm todos exactamente o mesmo nome: Tomás Manuel Palma Bravo; e ele próprio, Tomás Manuel, revê-se em certos míticos peixes da lagoa que, quando moribundos, se enterram no lodo, numa espécie de mumificação, ou estática eternidade, estático presente, que os poupe a ser devorados, assimilados pela fauna sobrevivente.

Um assunto de meditação que deixa suspenso, para o leitor: a dialéctica do tempo, das irreversibilidades e recorrências cíclicas, da morte e da vida, n' *O Delfim*, nos romances e peças de Abelaira (em breve trataremos de *Bolor*), na *Palácio* de Almeida Faria, e nos heterónimos de Pessoa.

Constatemos apenas, para rematar, que a estilística deste último romance de Cardoso Pires corresponde bem à sua estrutura de crónica-anti-romance. Tudo nele se liga, seja por coerência, seja por conflito vivo. Poderia encontrar-se melhor prova da sua autenticidade?