

Sete Ponto Sete

VÁLIDO ATÉ À PRÓXIMA SEXTA-FEIRA

O fim!

Eunice Cabral termina hoje, nas nossas páginas, o seu exaustivo estudo sobre a obra de José Cardoso Pires, um dos grandes autores portugueses contemporâneos e nosso prezado colaborador. A primeira parte deste trabalho, recordamo-lo, foi publicada no número do Sete Ponto Sete da semana passada.

Pág. 23 e 25



Como são?

Além do «Apocalypse Now», também hoje estreia o Kramer contra Kramer»: Dustin Hoffman, Meryl Streep e Justin Henry, de seis anos. Ambos filmes que você não vai perder, durante este fim-de-semana, se marcar bilhetes desde já.



Bom!

Um Fassbinder a caminho dos cinemas das grandes avenidas. Só agora a crítica vai começar a «conhecê-lo»? Porquê?

Pág. 20

O filme das separações

Segunda-feira 24, no segundo canal, às 22 horas: o quarto episódio do fabuloso «Cenas da Vida Conjugal», de Ingmar Bergman, com Liv Ullmann, Erland Josephson e Bibi Andersson. Depois haverá ainda mais duas semanas de «Cenas». Quando o filme foi exibido

comercialmente numa sala de Lisboa, não foi possível contar as separações a que deu origem. Apanhados de surpresa pela programação atrasada de Fernando Lopes, os homens da Estatística ainda não prepararam, desta vez, um aparelho de avaliação capaz de responder a esta necessidade de contagem das perdas e danos afectivas por efeitos da Televisão.



Os mestres cantores de Leipzig

Mário Vieira de Carvalho

Só me dei conta de que não ouvia há muito música de Wagner quando a Orquestra Gewandhaus de Leipzig atacou a abertura de *Os Mestres Cantores*. O tema dos Mestres, com que se entra logo no assunto, parecia-me ao mesmo tempo novo e familiar, algo como a recordação de um paraíso inconscientemente perdido. À chegada do *Liebsthema*, a sensação de reencontro de um estado de equilíbrio ganhou completa nitidez. Senti que estaria talvez a trair a minha fidelidade a Mozart, companhia que nestas andanças tivera o cuidado de assegurar regularmente (quando menos, conservado em «cassettes»). Mas não havia dúvida: quatro meses sem Wagner tinham criado um vazio numa camada qualquer do subconsciente, tão condicionado pela experiência musical. A novidade do já conhecido era ainda mais perturbante por se compreender o hiato entre dois momentos de audição da mesma obra. Não era um Wagner contra outro Wagner: era, no ponto em que o deixara e no ponto em que o reencontrava, o mesmíssimo. E, por coincidência, na mesmíssima sala e na mesmíssima produção.

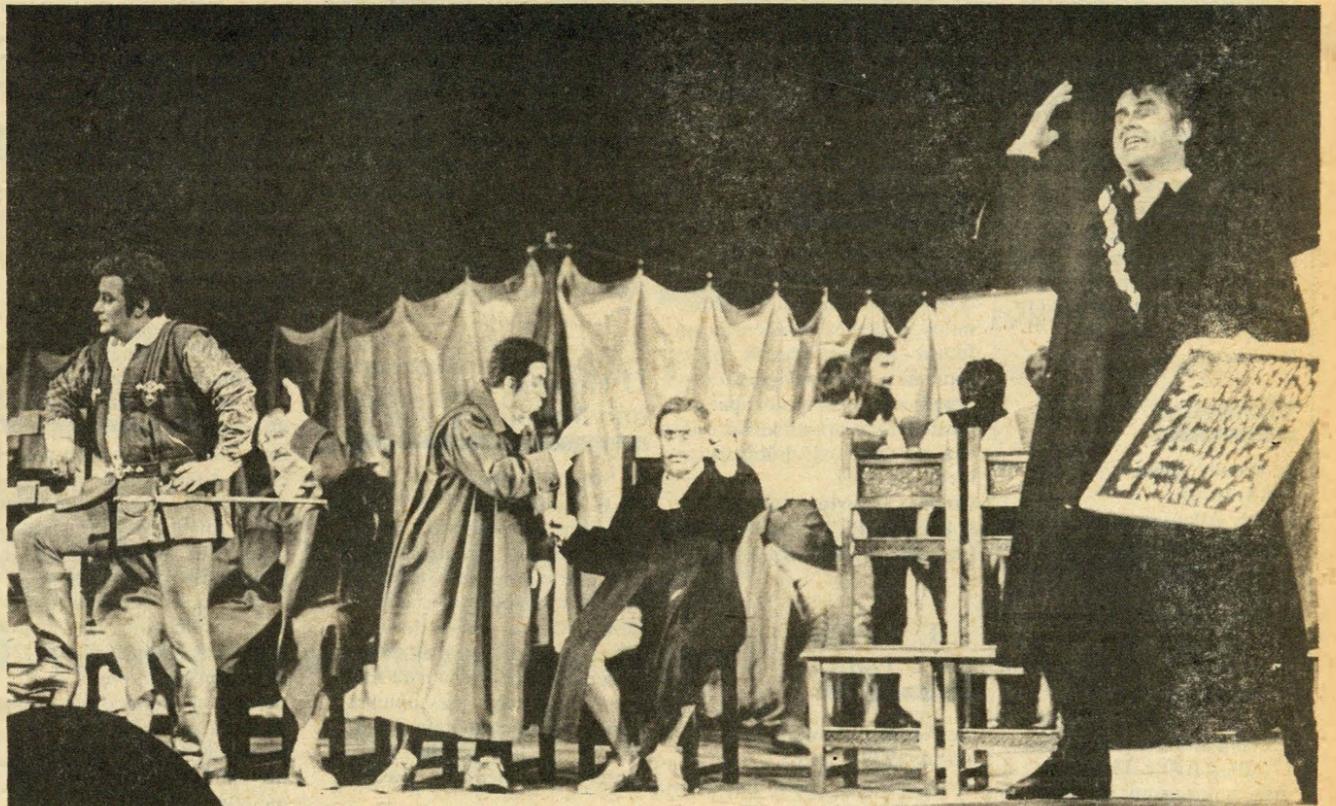
Procurar razões musicais ou estéticas, melhor ou pior fundamentadas, para explicar o que é talvez do puro domínio afectivo não levaria longe. Mas, por vezes, o distanciamento em relação a um quotidiano, que necessariamente nos condiciona, pode ajudar a rever alguns conceitos mal se começa a viagem. A cada um se colocará diferentemente a questão: «Que é feito da terra firme onde me sentia tão firme?»

«A santa arte alemã»

Mozart e Wagner. Quantos amadores de Música, quantos músicos mesmo, não continuarão a bater-se por um ou por outro em termos de gostar ou não gostar, justificando as suas preferências com atributos do género: «frescura», «simplicidade», talvez «pureza» e «elegância» para o primeiro; «sensualidade», «carácter apaixonado», «força», para o segundo. E, todavia, à parte

considerações de ordem histórico-cultural que «explicam» Mozart e Wagner nos seus respectivos meios e épocas, serve a qualquer deles qualquer dos atributos. Assumamos, pois, as nossas preferências, mas não confabulemos teorias. Senão, quase apetece contrapor que Wagner é tão mozartiano nos Mestres Cantores quanto Mozart é wagneriano no D. João ou na Flauta Mágica...

Afirmção esta, aliás, não desprovida de fundamento. Se há compositor que tenha pensado em profundidade o seu projecto, na base da assimilação crítica de uma tradição cultural, esse é sem dúvida Wagner. Basta lembrar os seus escritos sobre Mozart, Beethoven ou Weber, e os próximos de uma cadeia que remota aos «Mestres de Nuremberga» e da qual o próprio Wagner se considerava um continuador, ciente do seu direito ao mesmo título de *mestre alemão*. Mestre num sentido não figurativo



(de «grande artista») mas no sentido próprio e antigo de *mestre-de-ofício* a que nem sequer faltava o pormenor exterior, simbólico, da gorra que fazia questão de usar e com que aparece em alguns dos seus mais célebres retratos. Alemão num sentido não tanto chauvinista, mas mais de ligação ao povo, de ligação a uma comunidade cuja individualidade se preserva e se transmite historicamente sobretudo através da arte. «Mesmo que o Santo Império romano se esfumasse», proclama Hans Sachs, secundado por todo o povo, «ainda nos restaria

a santa arte alemã!» O povo alemão a reconhecer-se na sua arte, num gesto festivo, comovente e exaltante, eis o significado da cena final dos *Mestres Cantores*, tal como o restituiu com extraordinária vitalidade a Ópera de Leipzig, nesta produção de um dos seus encenadores residentes, Gunther Lohse. Por detrás do brilho de desfiles e danças, de trajes e bandeiras, por detrás do rigor histórico dos principais apontamentos de cor local na reconstituição da festa popular

(insígnias dos mestres, máscaras e arlequins, etc.), por detrás do espectáculo envolvendo larguíssimas dezenas de artistas (incluindo coro, bailarinos, figurantes), havia essa mensagem mais profunda.

Música «de anteontem» para «depois de amanhã»

Descendo a alguns pormenores da «culinária cénica» (expressão de Gunther Lohse, citando Brecht), que tem a missão de ocupar totalmente o espectador com a compreensão da obra porque lhe

prende a atenção e o diverte, aponto entre muitas outras ideias ainda relacionadas com o último quadro, as seguintes: no final do 2.º acto, dado com tintas brughelianas e um virtuosismo de expressão corporal que me trouxe à memória o Piccolo Teatro di Milano, introdução de alguns elementos (máscaras, perseguições, etc.), que ligavam naturalmente a desordem da véspera à festa do dia; aproveitamento dos arlequins como um precioso apoio para sublinhar

Para um estudo da obra romanesca

Eunice Cabral

III — Personagens picaras

Há uma tese que afirma que o romance actual não poderia ser o que é se um dos seus pontos de partida não tivesse sido a novela picaresca. Parece-me correcto.

Sabemos que o romance, ao contrário de outros géneros literários que lhe são anteriores, testemunha da crise religiosa europeia no século XVI, e que por isso mesmo, põe em cena personagens perdidas num mundo onde a sobrenatural foi excluído do dia a dia humano. Félix Brun, por exemplo, também considera «a novela picaresca como uma manifestação precoce do destino individual dentro da nascente sociedade capitalista». (31). A personagem pícara não se encontra «perdida» apenas porque é um mendigo, um cobarde, mas porque o mundo social onde vive, ao alargar progressivamente o número dos eleitos pelo valor-dinheiro, também errará um exército de «deserdados» para quem a única riqueza será a capacidade de sobrevivência à custa da esperteza de momento.

Por isso Lazarillo de Tormes, ao contrário do herói das novelas de cavalaria, aparece como um anti-herói que não recorrerá ao divino para solucionar os seus problemas, mas, consciente do abandono no mundo, tentará mais e mais aperfeiçoar a esperteza para mais facilmente sair da sua condição.

Conhecemos também o peso do determinismo que há na personagem pícara. Basta ter nascido «deserdado» que a errância, como tentativa de ascensão, é solução de remeio. Afé está Lazarillo a consumir o seu ciclo com o ofício de pregoeiro e com mulher já de outro...

Resistir, sobreviver — eis o que faz o velho de S. Romão. Quando começamos a ler o capítulo sobre a caça ao perdigoto pelo velho, julgámo-nos de facto em presença

de uma fábula (como o autor, em nota final, classificou esta obra), não só pela forma como o inicia («Andava naquelas paragens um velho muito velho que corria atrás dum perdigoto sem conseguir deitá-lo a mão»), mas também pela própria acção do velho que, em comparação com o outro espaço a que constantemente se contrapõe (de Guida e João), aparece como ridícula e anacrónica. O velho é de S. Romão (que é à beira-mar) e tem fome, mas, por falta de «instrumentos», a caça que pratica é um jogo onde entra já vencido, porque o perdigoto que caça não lhes saciará a fome, e porque já está velho para tais correrias atrás de perdigotos. No entanto, persiste e resiste tanto como o perdigoto, e afincá-se a usar a esperteza em tarefa tão inútil. Chega mesmo a ir até ao limite do possível: «Em menos de nada, velho e perdigoto encravam-se, tolhidos de medo na ponta dum falsésia» (36). Aqui o encontro é de igual para igual. O velho não possui meios de vencer o perdigoto e perante o precipício, o medo aproxima-o.

Para João a caça ao mero é um desporto e um prazer. Os meios que este tem para caçar tornam-no previamente vencedor e nem permitem o combate com o adversário: «Firmou o dedo no gatilho. O fabuloso filho do mar ia morrer sem ou menos ter dado combate ao inimigo que vieram do reino da terra para aquele encontro necessário» (37).

Aldeia de S. Romão? Nem isso. «Um punhado de gaiolas... empoleiradas sobre o oceano...» (33). Tal como o picaro, que não é aceite pela sociedade organizada (aqui, a terra-cidade e João e Guida) e que resiste à custa de manha e trapaça. S. Romão é um punhado de gaiolas expulso pela terra mas que resiste à morte dada pelo mar. «De mal com a terra, pior ainda com o mar». (34). Os habitantes são como naufragos a «moer uma vingança de gerações...» (35).

Conhecemos também o peso do determinismo que há na personagem pícara. Basta ter nascido «deserdado» que a errância, como tentativa de ascensão, é solução de remeio. Afé está Lazarillo a consumir o seu ciclo com o ofício de pregoeiro e com mulher já de outro...

O «Como Narrar» em Cardoso Pires

Hoje ainda se continua a discutir a relação entre literatura — realidade histórica, ou seja, até que ponto a literatura pode ser veículo de infor-

mação social. Este problema parece-me premente em relação a uma obra como a de Cardoso Pires, que é vulgarmente considerado um autor cronologicamente ligado ao neo-realismo, portanto na linha de uma literatura «engagé»... Parece-me necessário rever certos conceitos em relação a este autor, até porque a obra no seu total é muito diversa. Por exemplo creio que «O Hóspede de Job» se aproxima muito mais do neo-realismo do que «o Delfim», que implica um outro número de problemas.

Conhecemos a posição de Cardoso Pires em relação a obras puramente neo-realistas portuguesas. Uma delas é referida por Liberto Cruz (38), através de entrevista dada por Cardoso Pires, em que o escritor, referindo-se aos jovens do seu tempo, afirma que pretendiam «uma arte despida de demagogia e de sentido romântico» e que não apresentasse «a lágrima ao canto do olho». Por outro lado, já conhecemos a nota final a «O Anjo Anorado», em que o autor diz tratar-se de uma simples fábula, não social e sem preocupação social e sem preocupação documental.

«Creio que a arte é a possibilidade de transformar o falhanço em vitória, a tristeza em felicidade. A arte é o milagre...» Federico Fellini

A literatura é uma arte. Mas em que medida? Enquanto documento sobre os «nossos» tempos? Ou enquanto criação — artificio? É uma pergunta que se pode fazer em relação a todas as obras e que em si é uma dicotomia abstracta, já que muitas obras têm um pouco de um e outro. No entanto sabemos que o neo-realismo, como foi entendido no seu início, punha o acento no documento.

Se por um lado Cardoso Pires é considerado vulgarmente neo-

realista, convém lembrar que os autores dos anos 50 considerados neo-realistas começam a integrar outras influências que fazem com que as suas obras contenham as duas faces: o documento mais ou menos realista, e o documento mais ou menos ficcional. Note-se isto em autores como José Gomes Ferreira, Urbano Tavares Rodrigues, Fernando Namora e também José Cardoso Pires.

O último livro de Cardoso Pires tem um capítulo de reflexão sobre o «como narrar» (39), e nele se fala do Delfim, pois é a obra testemunha de que o autor pôs, pelo menos a partir de uma certa altura, problemas em relação a esse «como». Assim o autor faz a distinção entre um «como narrar» tradicional, natural e um outro. Porque optou pelo «como narrar» — outro, começa a reflectir sobre ele. No entanto aqui retomaremos algumas noções importantes sobre o narrar tradicional. Uma delas importantíssima, é a concepção clássica da linguagem. Luís António Verney no seu «Verdadeiro Método de Estudiar» — Carta 7.ª, a contrapor ao estilo barroco (para ele degenerado) um outro estilo de linguagem, fala de justeza dos conceitos fundados «Sobre a natureza das coisas». E acrescenta (...), porque o fundamento de todo o conceito engenhoso é a verdade». Portanto creio que vem do iluminismo (e do que representa socialmente) essa noção de linguagem natural verdadeira. No século XIX a noção consolidou-se em literatura através do apogeu do romance burguês em que imperou aquilo que actualmente chamamos o paradigma balzaquiano. O próprio Cardoso Pires refere-se no seu último livro ao «tempo rectilíneo» utilizado por Eça, «que é o de uma ordem positivista de burgueses bem pautados». (40).

Também sabemos que, uma vez

postas as dúvidas sobre tal noção de linguagem, isso trouxe com consequência para a literatura a consciência de que o paradigma realista não era o único nem o verdadeiro. Se nos detivermos mais no que se passou em Portugal, sabemos que esse romance «natural» foi contestado pela geração do neo-realismo, aliás assim impropriamente chamado, pois, como diz Alexandre Pinheiro Torres (41), a palavra neo-realismo era um remendo da verdadeira: realismo socialista, palavra impossível de passar nesse tempo de dura repressão.

Esta geração, de facto, irá contestar o humanismo burguês de oitocentos, subjacente ao realismo português, que, embora dizendo-se em busca de laços com uma objectividade histórica, mais não fez do que veicular a palavra «natural», neutra. Ora, aos olhos de um neo-realista, essa palavra nada terá de natural e aparecerá sim com a marca da visão social da burguesia, pequena ou não.

Por isso a palavra neo-realista é ideológica. E disto estão os neo-realistas bem conscientes: como a sociedade está dividida, não poderá haver uma só voz dos acontecimentos. Entre os olhos e os acontecimentos há sempre, em literatura, o filtro do autor que lhe determina a visão. Assim a palavra está marcada pela polissemia histórica. Polissemia derivada das duas maneiras de ver o real, segundo a classe social, o que impossibilita a univocidade. Portanto, se existe polissemia a nível da palavra ficcional neo-realista (o que poderá ser discutível), é apenas nesta medida. Por isso as obras neo-realistas (como o movimento foi entendido no seu início) são mais «documentos» sobre uma sociedade dividida em

classes do que propriamente criação poética.

Em resumo, penso que se pode distinguir dentro do narrar tradicional duas formas: o «narrar» «natural» (próprio dos romances de paradigma balzaquiano) e o «narrar» neo-realista (marcado pelo factor ideológico-histórico). Cardoso Pires serve-se também de uma citação de Jean-Pierre Fa ye: «No campo da comunicação do récit (...) é pelas deslocações recíprocas, umas em relação às outras, e pelas diferentes transmissões por omissão e por adjução que o efeito de ideologia se vai revelando» (45). Diz também Cardoso Pires: «A contradição engendra a verdade». (46). A Gafeira é um país da mentira. Para «recuperar a verdade» há que desfazer evidências há que «desfugar para configurar».

Assim, porque o conteúdo é de destruição (em todos os aspectos de facto: a destruição da linearidade ficcional, do cosmos do Delfim, da evidência do crime, da fronteira entre imaginário e real), esse conteúdo vai-se reflectir na forma. Não é minha intenção analisar aqui a forma de O Delfim, mas citarei Eduardo Lourenço: «(...) formas



JOSE CARDOSO PIRES

deber que em O Delfim há um «delírio de evasão do tempo real». O desfoque dos acontecimentos, o enigma nunca resolvido e em forma circular, os heróis que se sobrepõem e se repetem no tempo, devem-se à visão do narrador que determina totalmente os contornos da Gafeira. Assim a Gafeira será uma realidade à medida do seu narrador. E parece-me que o ritmo que este narrador lhe imprime leva-a para muito longe do tempo real, e mais próxima do «mito e da saga». Desfoca o terreno que analisa, portanto.

Torna-o nebuloso. E sem querer, desfoca-se a si mesmo. Começa a perder a integridade «natural», aliás como a perdem também as outras personagens. Em suma, delira. Tem uma Gafeira à sua frente cujo enigma não resolve (sabemos que isto é um artificio). Roça por todos os ambientes gafeirenses sem se lhes misturar. Prática a caça como um ritual, que constitui prática idênticas à da literatura, e à falta de «partenaire», fáta consigo próprio ao espelho (divide-se em dois e vê-se assim ao espelho como um outro). Uma vez mais a forma circular de impasse...

É interessante notar que Cardoso Pires, três anos após o 25 de Abril, escreveu um outro texto em que se encontra a mesma atitude: olhar-se ao espelho e meditar. Mas aqui, este «fumar ao espelho, solidão dobrada» (50) dá-se depois da festa ter acabado, ou seja, depois dum 25 de Abril. Agora, três anos passados e quando a luz se apagou, José tem necessidade de ver-se ao espelho, de reflectir, de se encontrar para fazer um balanço de defender-se e preparar-se. No Delfim o ver-se ao espelho é de raiva e de impotência. Aqui é de defesa e de preparação para o futuro.

Queria lembrar que Fernando Pessoa, por exemplo, considerava que a essência da civilização se definia pela capacidade que o homem pode ter em se dividir em dois (e ver-se de fora). Em Cardoso Pires esta prática aparece sempre e quando o cidadão se vê impossibili-

dade de discussão com o real, não por atitude agnóstica mas com o objectivo de estimular opções interpretativas e descobrir sugestões operatórias que conduzam à descoberta de um conjunto vivo, poli-mórfico». (44). Cardoso Pires serve-se também de uma citação de Jean-Pierre Fa ye: «No campo da comunicação do récit (...) é pelas deslocações recíprocas, umas em relação às outras, e pelas diferentes transmissões por omissão e por adjução que o efeito de ideologia se vai revelando» (45). Diz também Cardoso Pires: «A contradição engendra a verdade». (46). A Gafeira é um país da mentira. Para «recuperar a verdade» há que desfazer evidências há que «desfugar para configurar».

Assim, porque o conteúdo é de destruição (em todos os aspectos de facto: a destruição da linearidade ficcional, do cosmos do Delfim, da evidência do crime, da fronteira entre imaginário e real), esse conteúdo vai-se reflectir na forma. Não é minha intenção analisar aqui a forma de O Delfim, mas citarei Eduardo Lourenço: «(...) formas

deber que em O Delfim há um «delírio de evasão do tempo real». O desfoque dos acontecimentos, o enigma nunca resolvido e em forma circular, os heróis que se sobrepõem e se repetem no tempo, devem-se à visão do narrador que determina totalmente os contornos da Gafeira. Assim a Gafeira será uma realidade à medida do seu narrador. E parece-me que o ritmo que este narrador lhe imprime leva-a para muito longe do tempo real, e mais próxima do «mito e da saga». Desfoca o terreno que analisa, portanto.

Torna-o nebuloso. E sem querer, desfoca-se a si mesmo. Começa a perder a integridade «natural», aliás como a perdem também as outras personagens. Em suma, delira. Tem uma Gafeira à sua frente cujo enigma não resolve (sabemos que isto é um artificio). Roça por todos os ambientes gafeirenses sem se lhes misturar. Prática a caça como um ritual, que constitui prática idênticas à da literatura, e à falta de «partenaire», fáta consigo próprio ao espelho (divide-se em dois e vê-se assim ao espelho como um outro). Uma vez mais a forma circular de impasse...

É interessante notar que Cardoso Pires, três anos após o 25 de Abril, escreveu um outro texto em que se encontra a mesma atitude: olhar-se ao espelho e meditar. Mas aqui, este «fumar ao espelho, solidão dobrada» (50) dá-se depois da festa ter acabado, ou seja, depois dum 25 de Abril. Agora, três anos passados e quando a luz se apagou, José tem necessidade de ver-se ao espelho, de reflectir, de se encontrar para fazer um balanço de defender-se e preparar-se. No Delfim o ver-se ao espelho é de raiva e de impotência. Aqui é de defesa e de preparação para o futuro.

Queria lembrar que Fernando Pessoa, por exemplo, considerava que a essência da civilização se definia pela capacidade que o homem pode ter em se dividir em dois (e ver-se de fora). Em Cardoso Pires esta prática aparece sempre e quando o cidadão se vê impossibili-

dade de discussão com o real, não por atitude agnóstica mas com o objectivo de estimular opções interpretativas e descobrir sugestões operatórias que conduzam à descoberta de um conjunto vivo, poli-mórfico». (44). Cardoso Pires serve-se também de uma citação de Jean-Pierre Fa ye: «No campo da comunicação do récit (...) é pelas deslocações recíprocas, umas em relação às outras, e pelas diferentes transmissões por omissão e por adjução que o efeito de ideologia se vai revelando» (45). Diz também Cardoso Pires: «A contradição engendra a verdade». (46). A Gafeira é um país da mentira. Para «recuperar a verdade» há que desfazer evidências há que «desfugar para configurar».

Assim, porque o conteúdo é de destruição (em todos os aspectos de facto: a destruição da linearidade ficcional, do cosmos do Delfim, da evidência do crime, da fronteira entre imaginário e real), esse conteúdo vai-se reflectir na forma. Não é minha intenção analisar aqui a forma de O Delfim, mas citarei Eduardo Lourenço: «(...) formas

deber que em O Delfim há um «delírio de evasão do tempo real». O desfoque dos acontecimentos, o enigma nunca resolvido e em forma circular, os heróis que se sobrepõem e se repetem no tempo, devem-se à visão do narrador que determina totalmente os contornos da Gafeira. Assim a Gafeira será uma realidade à medida do seu narrador. E parece-me que o ritmo que este narrador lhe imprime leva-a para muito longe do tempo real, e mais próxima do «mito e da saga». Desfoca o terreno que analisa, portanto.

Torna-o nebuloso. E sem querer, desfoca-se a si mesmo. Começa a perder a integridade «natural», aliás como a perdem também as outras personagens. Em suma, delira. Tem uma Gafeira à sua frente cujo enigma não resolve (sabemos que isto é um artificio). Roça por todos os ambientes gafeirenses sem se lhes misturar. Prática a caça como um ritual, que constitui prática idênticas à da literatura, e à falta de «partenaire», fáta consigo próprio ao espelho (divide-se em dois e vê-se assim ao espelho como um outro). Uma vez mais a forma circular de impasse...

dade de discussão com o real, não por atitude agnóstica mas com o objectivo de estimular opções interpretativas e descobrir sugestões operatórias que conduzam à descoberta de um conjunto vivo, poli-mórfico». (44). Cardoso Pires serve-se também de uma citação de Jean-Pierre Fa ye: «No campo da comunicação do récit (...) é pelas deslocações recíprocas, umas em relação às outras, e pelas diferentes transmissões por omissão e por adjução que o efeito de ideologia se vai revelando» (45). Diz também Cardoso Pires: «A contradição engendra a verdade». (46). A Gafeira é um país da mentira. Para «recuperar a verdade» há que desfazer evidências há que «desfugar para configurar».

Assim, porque o conteúdo é de destruição (em todos os aspectos de facto: a destruição da linearidade ficcional, do cosmos do Delfim, da evidência do crime, da fronteira entre imaginário e real), esse conteúdo vai-se reflectir na forma. Não é minha intenção analisar aqui a forma de O Delfim, mas citarei Eduardo Lourenço: «(...) formas

deber que em O Delfim há um «delírio de evasão do tempo real». O desfoque dos acontecimentos, o enigma nunca resolvido e em forma circular, os heróis que se sobrepõem e se repetem no tempo, devem-se à visão do narrador que determina totalmente os contornos da Gafeira. Assim a Gafeira será uma realidade à medida do seu narrador. E parece-me que o ritmo que este narrador lhe imprime leva-a para muito longe do tempo real, e mais próxima do «mito e da saga». Desfoca o terreno que analisa, portanto.

Torna-o nebuloso. E sem querer, desfoca-se a si mesmo. Começa a perder a integridade «natural», aliás como a perdem também as outras personagens. Em suma, delira. Tem uma Gafeira à sua frente cujo enigma não resolve (sabemos que isto é um artificio). Roça por todos os ambientes gafeirenses sem se lhes misturar. Prática a caça como um ritual, que constitui prática idênticas à da literatura, e à falta de «partenaire», fáta consigo próprio ao espelho (divide-se em dois e vê-se assim ao espelho como um outro). Uma vez mais a forma circular de impasse...

É interessante notar que Cardoso Pires, três anos após o 25 de Abril, escreveu um outro texto em que se encontra a mesma atitude: olhar-se ao espelho e meditar. Mas aqui, este «fumar ao espelho, solidão dobrada» (50) dá-se depois da festa ter acabado, ou seja, depois dum 25 de Abril. Agora, três anos passados e quando a luz se apagou, José tem necessidade de ver-se ao espelho, de reflectir, de se encontrar para fazer um balanço de defender-se e preparar-se. No Delfim o ver-se ao espelho é de raiva e de impotência. Aqui é de defesa e de preparação para o futuro.

Queria lembrar que Fernando Pessoa, por exemplo, considerava que a essência da civilização se definia pela capacidade que o homem pode ter em se dividir em dois (e ver-se de fora). Em Cardoso Pires esta prática aparece sempre e quando o cidadão se vê impossibili-

dade de discussão com o real, não por atitude agnóstica mas com o objectivo de estimular opções interpretativas e descobrir sugestões operatórias que conduzam à descoberta de um conjunto vivo, poli-mórfico». (44). Cardoso Pires serve-se também de uma citação de Jean-Pierre Fa ye: «No campo da comunicação do récit (...) é pelas deslocações recíprocas, umas em relação às outras, e pelas diferentes transmissões por omissão e por adjução que o efeito de ideologia se vai revelando» (45). Diz também Cardoso Pires: «A contradição engendra a verdade». (46). A Gafeira é um país da mentira. Para «recuperar a verdade» há que desfazer evidências há que «desfugar para configurar».

Assim, porque o conteúdo é de destruição (em todos os aspectos de facto: a destruição da linearidade ficcional, do cosmos do Delfim, da evidência do crime, da fronteira entre imaginário e real), esse conteúdo vai-se reflectir na forma. Não é minha intenção analisar aqui a forma de O Delfim, mas citarei Eduardo Lourenço: «(...) formas

deber que em O Delfim há um «delírio de evasão do tempo real». O desfoque dos acontecimentos, o enigma nunca resolvido e em forma circular, os heróis que se sobrepõem e se repetem no tempo, devem-se à visão do narrador que determina totalmente os contornos da Gafeira. Assim a Gafeira será uma realidade à medida do seu narrador. E parece-me que o ritmo que este narrador lhe imprime leva-a para muito longe do tempo real, e mais próxima do «mito e da saga». Desfoca o terreno que analisa, portanto.

Torna-o nebuloso. E sem querer, desfoca-se a si mesmo. Começa a perder a integridade «natural», aliás como a perdem também as outras personagens. Em suma, delira. Tem uma Gafeira à sua frente cujo enigma não resolve (sabemos que isto é um artificio). Roça por todos os ambientes gafeirenses sem se lhes misturar. Prática a caça como um ritual, que constitui prática idênticas à da literatura, e à falta de «partenaire», fáta consigo próprio ao espelho (divide-se em dois e vê-se assim ao espelho como um outro). Uma vez mais a forma circular de impasse...

de José Cardoso Pires (2)

dade de discussão com o real, não por atitude agnóstica mas com o objectivo de estimular opções interpretativas e descobrir sugestões operatórias que conduzam à descoberta de um conjunto vivo, poli-mórfico». (44). Cardoso Pires serve-se também de uma citação de Jean-Pierre Fa ye: «No campo da comunicação do récit (...) é pelas deslocações recíprocas, umas em relação às outras, e pelas diferentes transmissões por omissão e por adjução que o efeito de ideologia se vai revelando» (45). Diz também Cardoso Pires: «A contradição engendra a verdade». (46). A Gafeira é um país da mentira. Para «recuperar a verdade» há que desfazer evidências há que «desfugar para configurar».

Assim, porque o conteúdo é de destruição (em todos os aspectos de facto: a destruição da linearidade ficcional, do cosmos do Delfim, da evidência do crime, da fronteira entre imaginário e real), esse conteúdo vai-se reflectir na forma. Não é minha intenção analisar aqui a forma de O Delfim, mas citarei Eduardo Lourenço: «(...) formas

deber que em O Delfim há um «delírio de evasão do tempo real». O desfoque dos acontecimentos, o enigma nunca resolvido e em forma circular, os heróis que se sobrepõem e se repetem no tempo, devem-se à visão do narrador que determina totalmente os contornos da Gafeira. Assim a Gafeira será uma realidade à medida do seu narrador. E parece-me que o ritmo que este narrador lhe imprime leva-a para muito longe do tempo real, e mais próxima do «mito e da saga». Desfoca o terreno que analisa, portanto.

Torna-o nebuloso. E sem querer, desfoca-se a si mesmo. Começa a perder a integridade «natural», aliás como a perdem também as outras personagens. Em suma, delira. Tem uma Gafeira à sua frente cujo enigma não resolve (sabemos que isto é um artificio). Roça por todos os ambientes gafeirenses sem se lhes misturar. Prática a caça como um ritual, que constitui prática idênticas à da literatura, e à falta de «partenaire», fáta consigo próprio ao espelho (divide-se em dois e vê-se assim ao espelho como um outro). Uma vez mais a forma circular de impasse...

É interessante notar que Cardoso Pires, três anos após o 25 de Abril, escreveu um outro texto em que se encontra a mesma atitude: olhar-se ao espelho e meditar. Mas aqui, este «fumar ao espelho, solidão dobrada» (50) dá-se depois da festa ter acabado, ou seja, depois dum 25 de Abril. Agora, três anos passados e quando a luz se apagou, José tem necessidade de ver-se ao espelho, de reflectir, de se encontrar para fazer um balanço de defender-se e preparar-se. No Delfim o ver-se ao espelho é de raiva e de impotência. Aqui é de defesa e de preparação para o futuro.

Queria lembrar que Fernando Pessoa, por exemplo, considerava que a essência da civilização se definia pela capacidade que o homem pode ter em se dividir em dois (e ver-se de fora). Em Cardoso Pires esta prática aparece sempre e quando o cidadão se vê impossibili-

dade de discussão com o real, não por atitude agnóstica mas com o objectivo de estimular opções interpretativas e descobrir sugestões operatórias que conduzam à descoberta de um conjunto vivo, poli-mórfico». (44). Cardoso Pires serve-se também de uma citação de Jean-Pierre Fa ye: «No campo da comunicação do récit (...) é pelas deslocações recíprocas, umas em relação às outras, e pelas diferentes transmissões por omissão e por adjução que o efeito de ideologia se vai revelando» (45). Diz também Cardoso Pires: «A contradição engendra a verdade». (46). A Gafeira é um país da mentira. Para «recuperar a verdade» há que desfazer evidências há que «desfugar para configurar».

Assim, porque o conteúdo é de destruição (em todos os aspectos de facto: a destruição da linearidade ficcional, do cosmos do Delfim, da evidência do crime, da fronteira entre imaginário e real), esse conteúdo vai-se reflectir na forma. Não é minha intenção analisar aqui a forma de O Delfim, mas citarei Eduardo Lourenço: «(...) formas

deber que em O Delfim há um «delírio de evasão do tempo real». O desfoque dos acontecimentos, o enigma nunca resolvido e em forma circular, os heróis que se sobrepõem e se repetem no tempo, devem-se à visão do narrador que determina totalmente os contornos da Gafeira. Assim a Gafeira será uma realidade à medida do seu narrador. E parece-me que o ritmo que este narrador lhe imprime leva-a para muito longe do tempo real, e mais próxima do «mito e da saga». Desfoca o terreno que analisa, portanto.

Torna-o nebuloso. E sem querer, desfoca-se a si mesmo. Começa a perder a integridade «natural», aliás como a perdem também as outras personagens. Em suma, delira. Tem uma Gafeira à sua frente cujo enigma não resolve (sabemos que isto é um artificio). Roça por todos os ambientes gafeirenses sem se lhes misturar. Prática a caça como um ritual, que constitui prática idênticas à da literatura, e à falta de «partenaire», fáta consigo próprio ao espelho (divide-se em dois e vê-se assim ao espelho como um outro). Uma vez mais a forma circular de impasse...

dade de discussão com o real, não por atitude agnóstica mas com o objectivo de estimular opções interpretativas e descobrir sugestões operatórias que conduzam à descoberta de um conjunto vivo, poli-mórfico». (44). Cardoso Pires serve-se também de uma citação de Jean-Pierre Fa ye: «No campo da comunicação do récit (...) é pelas deslocações recíprocas, umas em relação às outras, e pelas diferentes transmissões por omissão e por adjução que o efeito de ideologia se vai revelando» (45). Diz também Cardoso Pires: «A contradição engendra a verdade». (46). A Gafeira é um país da mentira. Para «recuperar a verdade» há que desfazer evidências há que «desfugar para configurar».

Assim, porque o conteúdo é de destruição (em todos os aspectos de facto: a destruição da linearidade ficcional, do cosmos do Delfim, da evidência do crime, da fronteira entre imaginário e real), esse conteúdo vai-se reflectir na forma. Não é minha intenção analisar aqui a forma de O Delfim, mas citarei Eduardo Lourenço: «(...) formas

deber que em O Delfim há um «delírio de evasão do tempo real». O desfoque dos acontecimentos, o enigma nunca resolvido e em forma circular, os heróis que se sobrepõem e se repetem no tempo, devem-se à visão do narrador que determina totalmente os contornos da Gafeira. Assim a Gafeira será uma realidade à medida do seu narrador. E parece-me que o ritmo que este narrador lhe imprime leva-a para muito longe do tempo real, e mais próxima do «mito e da saga». Desfoca o terreno que analisa, portanto.

Torna-o nebuloso. E sem querer, desfoca-se a si mesmo. Começa a perder a integridade «natural», aliás como a perdem também as outras personagens. Em suma, delira. Tem uma Gafeira à sua frente cujo enigma não resolve (sabemos que isto é um artificio). Roça por todos os ambientes gafeirenses sem se lhes misturar. Prática a caça como um ritual, que constitui prática idênticas à da literatura, e à falta de «partenaire», fáta consigo próprio ao espelho (divide-se em dois e vê-se assim ao espelho como um outro). Uma vez mais a forma circular de impasse...

É interessante notar que Cardoso Pires, três anos após o 25 de Abril, escreveu um outro texto em que se encontra a mesma atitude: olhar-se ao espelho e meditar. Mas aqui, este «fumar ao espelho, solidão dobrada» (50) dá-se depois da festa ter acabado, ou seja, depois dum 25 de Abril. Agora, três anos passados e quando a luz se apagou, José tem necessidade de ver-se ao espelho, de reflectir, de se encontrar para fazer um balanço de defender-se e preparar-se. No Delfim o ver-se ao espelho é de raiva e de impotência. Aqui é de defesa e de preparação para o futuro.

Queria lembrar que Fernando Pessoa, por exemplo, considerava que a essência da civilização se definia pela capacidade que o homem pode ter em se dividir em dois (e ver-se de fora). Em Cardoso Pires esta prática aparece sempre e quando o cidadão se vê impossibili-

dade de discussão com o real, não por atitude agnóstica mas com o objectivo de estimular opções interpretativas e descobrir sugestões operatórias que conduzam à descoberta de um conjunto vivo, poli-mórfico». (44). Cardoso Pires serve-se também de uma citação de Jean-Pierre Fa ye: «No campo da comunicação do récit (...) é pelas deslocações recíprocas, umas em relação às outras, e pelas diferentes transmissões por omissão e por adjução que o efeito de ideologia se vai revelando» (45). Diz também Cardoso Pires: «A contradição engendra a verdade». (46). A Gafeira é um país da mentira. Para «recuperar a verdade» há que desfazer evidências há que «desfugar para configurar».

Assim, porque o conteúdo é de destruição (em todos os aspectos de facto: a destruição da linearidade ficcional, do cosmos do Delfim, da evidência do crime, da fronteira entre imaginário e real), esse conteúdo vai-se reflectir na forma. Não é minha intenção analisar aqui a forma de O Delfim, mas citarei Eduardo Lourenço: «(...) formas

deber que em O Delfim há um «delírio de evasão do tempo real». O desfoque dos acontecimentos, o enigma nunca resolvido e em forma circular, os heróis que se sobrepõem e se repetem no tempo, devem-se à visão do narrador que determina totalmente os contornos da Gafeira. Assim a Gafeira será uma realidade à medida do seu narrador. E parece-me que o ritmo que este narrador lhe imprime leva-a para muito longe do tempo real, e mais próxima do «mito e da saga». Desfoca o terreno que analisa, portanto.

Torna-o nebuloso. E sem querer, desfoca-se a si mesmo. Começa a perder a integridade «natural», aliás como a perdem também as outras personagens. Em suma, delira. Tem uma Gafeira à sua frente cujo enigma não resolve (sabemos que isto é um artificio). Roça por todos os ambientes gafeirenses sem se lhes misturar. Prática a caça como um ritual, que constitui prática idênticas à da literatura, e à falta de «partenaire», fáta consigo próprio ao espelho (divide-se em dois e vê-se assim ao espelho como um outro). Uma vez mais a forma circular de impasse...

dade de discussão com o real, não por atitude agnóstica mas com o objectivo de estimular opções interpretativas e descobrir sugestões operatórias que conduzam à descoberta de um conjunto vivo, poli-mórfico». (44). Cardoso Pires serve-se também de uma citação de Jean-Pierre Fa ye: «No campo da comunicação do récit (...) é pelas deslocações recíprocas, umas em relação às outras, e pelas diferentes transmissões por omissão e por adjução que o efeito de ideologia se vai revelando» (45). Diz também Cardoso Pires: «A contradição engendra a verdade». (46). A Gafeira é um país da mentira. Para «recuperar a verdade» há que desfazer evidências há que «desfugar para configurar».

Assim, porque o conteúdo é de destruição (em todos os aspectos de facto: a destruição da linearidade ficcional, do cosmos do Delfim, da evidência do crime, da fronteira entre imaginário e real), esse conteúdo vai-se reflectir na forma. Não é minha intenção analisar aqui a forma de O Delfim, mas citarei Eduardo Lourenço: «(...) formas

deber que em O Delfim há um «delírio de evasão do tempo real». O desfoque dos acontecimentos, o enigma nunca resolvido e em forma circular, os heróis que se sobrepõem e se repetem no tempo, devem-se à visão do narrador que determina totalmente os contornos da Gafeira. Assim a Gafeira será uma realidade à medida do seu narrador. E parece-me que o ritmo que este narrador lhe imprime leva-a para muito longe do tempo real, e mais próxima do «mito e da saga». Desfoca o terreno que analisa, portanto.

Torna-o nebuloso. E sem querer, desfoca-se a si mesmo. Começa a perder a integridade «natural», aliás como a perdem também as outras personagens. Em suma, delira. Tem uma Gafeira à sua frente cujo enigma não resolve (sabemos que isto é um artificio). Roça por todos os ambientes gafeirenses sem se lhes misturar. Prática a caça como um ritual, que constitui prática idênticas à da literatura, e à falta de «partenaire», fáta consigo próprio ao espelho (divide-se em dois e vê-se assim ao espelho como um outro). Uma vez mais a forma circular de impasse...

É interessante notar que Cardoso Pires, três anos após o 25 de Abril, escreveu um outro texto em que se encontra a mesma atitude: olhar-se ao espelho e meditar. Mas aqui, este «fumar ao espelho, solidão dobrada» (50) dá-se depois da festa ter acabado, ou seja, depois dum 25 de Abril. Agora, três anos passados e quando a luz se apagou, José tem necessidade de ver-se ao espelho, de reflectir, de se encontrar para fazer um balanço de defender-se e preparar-se. No Delfim o ver-se ao espelho é de raiva e de impotência. Aqui é de defesa e de preparação para o futuro.

Queria lembrar que Fernando Pessoa, por exemplo, considerava que a essência da civilização se definia pela capacidade que o homem pode ter em se dividir em dois (e ver-se de fora). Em Cardoso Pires esta prática aparece sempre e quando o cidadão se vê impossibili-

dade de discussão com o real, não por atitude agnóstica mas com o objectivo de estimular opções interpretativas e descobrir sugestões operatórias que conduzam à descoberta de um conjunto vivo, poli-mórfico». (44). Cardoso Pires serve-se também de uma citação de Jean-Pierre Fa ye: «No campo da comunicação do récit (...) é pelas deslocações recíprocas, umas em relação às outras, e pelas diferentes transmissões por omissão e por adjução que o efeito de ideologia se vai revelando» (45). Diz também Cardoso Pires: «A contradição engendra a verdade». (46). A Gafeira é um país da mentira. Para «recuperar a verdade» há que desfazer evidências há que «desfugar para configurar».

Assim, porque o conteúdo é de destruição (em todos os aspectos de facto: a destruição da linearidade ficcional, do cosmos do Delfim, da evidência do crime, da fronteira entre imaginário e real), esse conteúdo vai-se reflectir na forma. Não é minha intenção analisar aqui a forma de O Delfim, mas citarei Eduardo Lourenço: «(...) formas

deber que em O Delfim há um «delírio de evasão do tempo real». O desfoque dos acontecimentos, o enigma nunca resolvido e em forma circular, os heróis que se sobrepõem e se repetem no tempo, devem-se à visão do narrador que determina totalmente os contornos da Gafeira. Assim a Gafeira será uma realidade à medida do seu narrador. E parece-me que o ritmo que este narrador lhe imprime leva-a para muito longe do tempo real, e mais próxima do «mito e da saga». Desfoca o terreno que analisa, portanto.

Torna-o nebuloso. E sem querer, desfoca-se a si mesmo. Começa a perder a integridade «natural», aliás como a perdem também as outras personagens. Em suma, delira. Tem uma Gafeira à sua frente cujo enigma não resolve (sabemos que isto é um artificio). Roça por todos os ambientes