



VINCENZO ARSILLO
Università di Napoli L'Orientale
varsillo@unior.it

FANTASMAGORIAS DO SILÊNCIO: O DELFIM ROMANCE ARQUETÍPICO

Resumo

A função narrativa no romance de José Cardoso Pires, *O delfim*, encarna-se numa atitude, na qual o olhar é uma forma de distanciamento; não um entrar nas coisas, mas afastar-se delas através da *visão como pensamento*. Isto, porém, não é, paradoxalmente, uma forma de esvaziamento da capacidade interpretativa que o texto possui, do seu conhecer o mundo através da sua representação; mas, ao contrário, é a tentativa, ironicamente piresiana, de dar um corpo, uma fisicidade à palavra como *fantasma*, como aparição da evidência íntima das coisas e dos seres.

Palavras-chave: Literatura portuguesa, Romance, Século XX, Cardoso Pires

Abstract

The narrative function in José Cardoso Pires' novel, *O delfim*, is embodied in an attitude, in which looking is a form of distancing; not an entering into things, but a moving away from them through *vision as thought*. This, however, is not, paradoxically, a way of emptying the interpretative capacity that the text possesses of its knowledge of the world through its representation; but, on the contrary, it is the attempt, ironically Piresian, to give a body, a physicality to the word as a *ghost*, as an appearance of the intimate evidence of things and beings.

Parole chiave: Portuguese literature, Novel, XX century, Cardoso Pires

Uma hipótese: a narrativa, a função narrativa n'*O delfim* encarna-se numa atitude, na qual o olhar é uma forma de distanciamento; não um entrar nas coisas, mas afastar-se delas através da *visão como pensamento*¹. Isto, porém, não é, paradoxalmente, uma forma de esvaziamento da

¹ «Scrivere comincia soltanto quando scrivere è l'approccio di quel punto in cui non si rivela niente, dove, in seno alla dissimulazione, parlare è l'ombra della parola, è linguaggio che è soltanto la propria immagine, linguaggio immaginario e linguaggio dell'immaginario, quello che nessuno parla, mormorio dell'incessante e dell'interminabile al quale bisogna imporre *silenzio*, se si vuole, infine, farsi intendere» (M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1975, p. 33).

capacidade interpretativa que o texto possui, do seu conhecer o mundo através da sua representação; mas, ao contrário, é a tentativa, ironicamente piresiana, de dar um corpo, uma fisicidade à palavra como *fantasma*, como aparição da evidência íntima das coisas e dos seres. Evidência como história a ser interpretada, através da narração, nos vários e simultâneos níveis, social antropológico intelectual. E restituir, nesta visão das vozes intimamente singulares, como só as de fantasmas podem ser, através desta singularidade, a variedade e a multiplicidade de uma condição.

* * *

A relação entre transparência e “espectralidade”, o problema da imagem² baseiam esta leitura do romance piresiano, tentando ver como, auerbachianamente, uma “figura”, a do *fantasma*, pode – e se pode – ser utilizada como ponto de observação e fuga, como perspectiva de uma sempre aberta interpretação.

* * *

O universo narrativo do romance estrutura-se como “rede de sinais”³, da narração como física procura, *quête* ancestral e ritualizada em gestos codificados⁴.

² «L’immagine costituisce, in effetti, una categoria ambivalente e depistante, che si situa a mezza strada tra il concreto e l’astratto, tra il reale e il pensato, tra il sensibile e l’intelligibile. Essa consente di riprodurre e interiorizzare il mondo, di rispecchiarlo così com’è, a livello mentale o in virtù di un supporto materiale, ma anche di modificarlo, di trasformarlo, fino a produrre mondi fittizi. Tra il dato puro dell’immediatezza sensibile e il suo concetto, espressivamente non meno denso, l’immagine costituisce una rappresentazione intermedia, che collabora tanto alla conoscenza del reale quanto alla sua dissoluzione nell’irreale» (J.-J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999, p. 11).

³ Cfr. E. Prado Coelho, *O círculo dos círculos*, introdução a José Cardoso Pires, *O delfim*, 20ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2002, pp. 9-29. Daqui em diante, o romance será sempre indicado como *OD*.

⁴ «Forse l’idea stessa di narrazione – osservava Ginzburg – nacque per la prima volta in una società di cacciatori, dall’esperienza della decifrazione delle tracce [...]. Il cacciatore sarebbe stato il primo a “raccontare una storia” perché era il solo in grado di leggere, nelle tracce mute (se non impercettibili) lasciate dalla preda, una serie coerente di eventi’.

* * *

O mundo de Cardoso Pires, e não só d'O *delfim*, é um mundo no limite, do limite, um espaço-tempo que vive no limiar entre ser e desaparecer, entre possibilidade e ameaça, numa condição que faz da ética a única metafísica possível, e possivelmente humana, e que consegue ser, manter-se, sempre naquele lugar vital e arriscado, que une criação e conhecimento⁵.

Questo modello del racconto, superiore a quelli, antropologico o etico, sui quali si basavano Frye e Ricoeur per riabilitare la *mimesis*, ne fa ugualmente una conoscenza. La *mimesis* non ha quindi più niente della copia. Costituisce una speciale forma di conoscenza del mondo umano, secondo un'analisi del racconto completamente diversa dalla sintassi che gli avversari della *mimesis* cercavano di elaborare, e che include il tempo del riconoscimento» (A. Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000, p. 142. La citazione iniziale è tratta da C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 166-167).

⁵ «El límite no permite un traspaso, como Hegel pretendió; se enrosca en si, en su carácter de barrera limitante; revela su naturaleza de inevitable *cesura*. Pero el límite tiene carácter bifronte. Entanto que *unión* de algo y su negación evidencia una *positividad* que debe ser acogida já desde el comienzo. Pero el límite debe pensarse (frente a Hegel) en forma *afirmativa*, como *limes*; o como espacio y lugar susceptible de ser habitado. Constituye una franja estrecha y frágil, un *istmo*. Pero en ese margen hay espacio suficiente para implantar la existencia. El límite documenta sobre la posibilidad de aquello respecto a lo cual ese límite se evidencia como límite. Pues un límite es siempre un término relativo respecto a dos. Y esos dos deben concebirse como términos en relación de carácter afirmativo. Pues de lo contrario el límite no se realizaría como concepto. Todo límite es, de hecho, un doble límite que deja dentro, entre los términos relativos que pone en conexión, un espacio propio, lo que suelo llamar *cerco fronterizo* o *limes*. [...] La filosofía del límite que aquí se prosigue recrea, en cierto modo, la inspiración/realista del último Schelling, aunque conduciéndola por rutas originales (al pensarla desde la inspiración limítrofe que le es propia). Ese ideal/realismo es recreado como una reconducción de lo ideal (o racional) y de lo real (atestiguado por el dato puro del comienzo, externo a la razón, al *logos*) hacia el espacio intersticial del *limes*. Por eso esta orientación no es, simplemente, ideal-realista; es ideal-realista, donde el signo de concordancia y discrepancia, el signo que utilizan los lingüistas, (*/*), es concebido como aquel lugar o espacio desde el cual se *proyecta* tanto lo que puede llamarse "ideal", o "racional", como lo que puede determinarse como "realidad" (o síntesis *real*, externa al *logos*, de eso que existe, y su naturaleza o esencia). Entre lo racional y lo real resplandece ese signo de concordancia (Duchamp) que es, también, signo de discrepancia. O se revela el *limes* a la vez como gozne y bisagra (que une y separa a un tiempo, o que conjuga y disloca). Límite entre razón y sinrazón; límite entre ser y cerco de nihilidad; pero sobre todo límite entre razón y realidad (ambos bajo el acoso de la sinrazón y de la nada). Ese límite es *el ser mismo* ya que éste comparece (como presencia o ausencia) en cada uno de los extremos que él, como término médio silogístico, a la vez une y separa: razón y sinrazón, ser y nada, racionalidad y realidad. Ese *ser mismo* no puede

* * *

O entrelaçar-se entre paisagem e narração: o avesso do “genius loci”: um “locus genii”, no qual o elemento do lugar torna-se forma de uma paradoxal evidência misteriosa, um “claro enigma”, para usar uma expressão drummondiana. O génio está em relação com a “genealogia”, a consequência aparentemente linear das coisas e dos acontecimentos como objectos, a natureza do evidente como cadeia, infinita rede de eventos, que realizam uma possível linha lógica no seu ser aparência de uma evidência, uma realidade formalmente ao segundo grau, isto é, mais profunda e ampla. José Cardoso Pires é justamente neste entremeados, na linha toda mental e pertencente ao “logos”, isto é narrativa pura, no limiar mental e físico entre estas duas aparentes imagens speculares, que tenta detectar a ordem caótica do mundo, a infernal “máquina do mundo”, a qual, com oximórico paradoxo, tanto mais revela quanto mais oculta.

Agradeço mas não aceito. Sinto-me alvoroçado com este regresso à Gafeira. Um ano vivido assim, numa tarde, desorienta. É um fardo que não se descarrega facilmente, sobretudo se dentro dele vêm defuntos que nós conhecemos e esquecemos, e que inesperadamente nos vêm em cima com todo o peso dos seus segredos. Ando com eles, quer queira, quer não. Foram referências que esperava encontrar na paisagem da Gafeira e que me faltaram, desnorteando-me, neste dia de festa.⁶

determinarse tan solo desde uno de los extremos. [...] Pero sobre todo podría dar lugar a una verdadera *historia del ser del límite* que permitiera reconocer cómo éste *se da* en el curso histórico como *acontecer*, abriendo el campo posible de *respuesta* por parte del humano fronterizo (o el ejercicio de su *libertad*)» (E. Triás, *La razón fronteriza*, Barcelona, Destino, 1999, pp. 47-348).

⁶ OD, cit., p. 181.

* * *

A lembrança⁷ como *visão possível*, a *eventualidade* da reconstrução das memórias⁸, mesmo quando «Também o meu travesseiro está carregado – mas de recordações. Recordações a mais...»⁹.

A indagação, assim, a procura configura-se como fundamento da epistemologia mitopoiética de Cardoso Pires: a genealogia como raiz sem terra, isto é, uma verdadeira *árvore*, uma árvore foucaultianamente genealógica.

Tudo abstracto: tempo, recordações, Velho, lagoa... Emigrantes reduzidos a bandeiras de luto em corpos de mulheres jovens, gafeirenses que vivem nessas casas à minha volta e os desconhecidos que eu fui buscar aos bares e às conversas do acaso ainda - diz o meu lado crítico - tornam mais abstracta esta Viagem à Roda do Meu Quarto¹⁰.

* * *

José Cardoso Pires, escreve que “na investigação sobre a Gafeira o insignificante é o crime”¹¹: “insignificante” não quer dizer, provavel-

⁷ «Elogiare l’oblio non significa vilipendere la memoria, e ancor meno ignorare il ricordo, bensì riconoscere l’attività dell’oblio nella prima e individuarne la presenza nel secondo. La memoria e l’oblio intrattengono in qualche modo lo stesso rapporto che intercorre fra la vita e la morte. [...] Il Littré definisce l’oblio una ‘perdita del ricordo’. Questa definizione è meno perspicua di quanto non appaia, o più sottile: ciò che dimentichiamo non è la cosa stessa, i fatti ‘puri e semplici’, così come si sono svolti (la ‘diegesi’ per dirla con i semiologi), bensì il ricordo. Che cosa ricordo? Sempre secondo il Littré (è utile consultare il dizionario perché fa l’inventario di tutte le trappole del pensiero a cui accennavamo prima), il ricordo è un’‘impressione’: l’impressione che resta nella memoria». Quanto poi all’impressione, essa è «l’effetto che gli oggetti esterni suscitano sugli organi sensoriali» (M. Augé, *Le forme dell’oblio. Dimenticare per vivere*, Milano, Il Saggiatore, 2000, pp. 24-28).

⁸ «Di fatto il luogo del ricordo è ‘una peculiare tramatura spazio-temporale’, che intreccia presenza e assenza, il presente della percezione e il passato della storia. se il carattere distintivo dell’autenticità è il legame dell’*hic et nunc*, allora il luogo del ricordo, in quanto *hic* senza *nunc*, è un’autenticità dimezzata. Invece di riunificare le due metà separate, il luogo del ricordo in quanto *hic* di un ‘allora’, le mantiene caparbiamente divise. La dimensione auratica dei luoghi del ricordo consisterebbe quindi proprio in questo straniamento, in una categorica frattura che, nel caso di un luogo, si può superare con maggiore difficoltà che nella ricezione fantastica di un film o di libro» (A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 376).

⁹ OD, cit., p. 252.

¹⁰ *Ibid.*, p. 140.

¹¹ E. Prado Coelho, *op. cit.*, p. 13.

mente, sem sentido, mas sem a plenitude de *um* sentido¹², justamente porque a relação entre “significado” e “signo” está, de facto, no valor fónico da dimensão narrativa, no universo da palavra aberta e não fechada em si mesma¹³.

Poderíamos dizer, no campo semântico da palavra *possível* e não da palavra que è regra definitiva, nomenclatória. A palavra em José Cardoso Pires, além de ser um instrumento, é também a matéria daquele instrumento e a sua condição de ser. E que o seu avesso, o silêncio, é a sua negação e a sua liberdade: «Incomoda muito menos do que o silêncio que reina neste momento na lagoa, disse eu tenho a certeza. Deve estar de meter medo, a lagoa»¹⁴.

* * *

Existe uma afinidade entre a visão do mundo que é própria de José Cardoso Pires, a do escritor italiano Carlo Emilio Gadda e a do espanhol Juan Benet: o enredo do mundo e das suas “razões” do escritor português e o “gliòmmero” ou “gnòmmero” de Carlo Emilio Gadda¹⁵, inextricável enredo de razões e “des-razões”, se reflectem na necessidade benetiana de encarnar a *praxis* literária através do princípio ético e estético de “pôr em questão” (a questão como “quaestio”) a realidade como aparência, desvendar ou aproximar-se à verdade, ao “centro das coisas”, através do seu instrumento mais “ficcional”, a palavra, o fan-

¹² «[...] a pluralidade de visões é uma das formas pelas quais o acontecimento se faz omnipresente» (M. L. Lepecki, *Ideologia e imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires*, Lisboa, Moraes, 1977, p. 43).

¹³ «Se la libertà dona il pensiero al pensiero – più che dargli semplicemente qualcosa da pensare –, ciò accade nell’esperienza materialmente trascendentale di una bocca la cui apertura non è una sostanza né un’immagine, ma un non-luogo sul cui limite il pensiero passa al pensiero, il pensiero tenta la sorte e assume il rischio (*experiri*) di pensare, con l’intensità inaugurale di un grido» (J. L. Nancy, *L’esperienza della libertà*, Torino, Einaudi, 2000, p. 93).

¹⁴ OD, cit., p. 256.

¹⁵ «... la complexité moderne est une *complexité avec exposant* ; on dirait volontiers que ce n’est pas une complication simple, mais une complication elle-même compliquée, et compliquée par une réciprocité d’interaction. Cette complication de la complication est une complication infinie, génératrice de contradictions diaboliques autant qu’insolubles ; elle suscite la tragédie, la contradiction, l’ambivalence; elle a donc, au même titre que le double infini, un caractère métaphysique, ou du moins métempirique» (V. Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. La manière et l’occasion*, vol. 1, Paris, Seuil, pp. 47-48).

tasma-palavra, o ser som e sentido da palavra, a sua corporalidade imaterial e tangível ao mesmo tempo, de “flatus vocis”. E entre a rede das palavras como imaterialidade e a sua corporalidade existe sempre uma dialéctica, porque «Retórica é a máscara da impotência, e aquele corpo é suficientemente afirmativo para a recusar. Suficientemente elaborado quero eu dizer»¹⁶.

Assim, a escrita desenvolve-se num lugar *entre* complicação e simplificação:

«Nenhum escritor tem a mania de complicar. Nenhum bom escritor, pelo menos.»

«Ah, pois não. Simplificam, é isso?»

«Também não. Nenhum escritor gosta de complicar seja o que for, e ainda menos de simplificar. A certeza do golpe está nesse rigor», torno eu.

«E o seu martírio», digo ainda baixinho¹⁷.

* * *

No romance de Cardoso Pires há uma constante – como também, por exemplo, em *Under the volcano* de Malcom Lowry: o incumbir da paisagem, de um elemento da paisagem, aquele que a determina, e que pode tornar-se, simbólica e fisicamente, o “ser existencialmente” de um lugar, como obstáculo à existência do lugar mesmo. O lugar é, ao mesmo tempo, possibilidade e impossibilidade, condição de existência e ameaça àquela mesma existência (assim como, com alguma afinidade, acontece com o sertão em João Guimarães Rosa).

Afirmção e negação coexistem¹⁸ num lugar que nunca é totalmente uma coisa ou outra, uma realidade ou o seu avesso, mas que, como a

¹⁶ *OD*, cit., p. 165.

¹⁷ *Ibid.*, p. 97.

¹⁸ «Con gli enigmi le opere d’arte condividono l’ambivalenza della determinatezza ed indeterminatezza. Esse sono punti interrogativi e nemmeno tramite la sintesi divengono univoche. Tuttavia la loro figura è così precisa che prescrive di oltrepassare il punto nel quale l’opera d’arte si interrompe. Come negli enigmi, la risposta viene taciuta ed estorta con la struttura. A ciò serve la logica immanente, l’elemento legalitario nell’opera, e questa è la teodicea del concetto di fine nell’arte. Il fine dell’opera d’arte è la determinatezza dell’indeterminato. Le opere sono in sé consone allo scopo, e senza scopo positivo al di là della loro complessione; ma il loro carattere finalistico si legittima quale figura della risposta all’enigma. Tramite l’organizzazione le opere divengono più di quel che sono» (T. W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 211).

Gafeira, revela o seu ser possível na sua infinita capacidade metamórfica de não ser, um ser infinito no sempre evidente estar de uma e múltiplas decomposições¹⁹. Assim a hostilidade, o ser etimologicamente *hostis*, inimigo, da paisagem, do lugar é uma *condição não evitável*.

Lagoa. para a gente daqui, quer dizer coração, refúgio da abundância. Odre. Ilha. Ilha de água cercada de terra por todos os lados e por espingardas de lei. [...] E, veja-se. é igualmente a lagoa (ou a nuvem em sua representação) que me chamou aqui e me tem entre quatro paredes duma pensão, à espera e a recordar. Encontro-me entre dois pólos de ruínas, eis o que me ocorre²⁰.

E a correspondência, a interdependência, a relação especular entre lugar e indivíduo (aqui o por antonomásia, o Delfim) é algo de anterior e posterior a qualquer definição, uma ideia que, embora nunca declarada, vive no profundo da percepção e do aparecer do lugar:

Mas os habitantes da região têm da lagoa uma ideia mais profunda e nevoenta. Lagoa e Palmas Bravo fazem uma e a mesma história e, como não dispõem de outro guia além da recordação ou do memorial do Dom Abade, ao fim de tantas gerações de fidalgos e cruzamentos de lendas, tresnoitam. Aquela clareira de água, à boca do vale, aparece-lhes como um enorme átrio de solenidade guardado por um friso de governadores, um baixo-relevo esfarelado pelo tempo que é impossível decifrar figura a figura²¹.

* * *

O tempo nunca se afasta de uma concepção, de uma percepção vitalmente ligada à dimensão memorial, quase que memória e tempo só

¹⁹ «Il problema estetico centrale del realismo è l'adeguata riproduzione artistica dell' "uomo totale". Ma come in ogni profonda filosofia dell'arte, il punto di vista estetico, coerentemente pensato fino in fondo, porta al superamento dell'estetica pura: il principio artistico, proprio nella sua più profonda purezza è saturo di momenti sociali, morali, umanistici. Le esigenze della creazione realistica del tipo si oppongono tanto a quelle correnti, in cui prende un rilievo eccessivo il lato fisiologico dell'esistenza umana e dell'amore (come in Zola e nella sua scuola), quanto a quelle che sublimano l'uomo in processi puramente psichici» (G. Lukács, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950, p. 16).

²⁰ *OD*, cit., pp. 111-112.

²¹ *Ibid.*, p. 134.

vivam paralelamente na ameaça do ser perecível, na condição comum de perda infinita.

Sei, todos nós sabemos, como pesa o tempo vencido sobre quem se aventura a recompô-lo. É um eco a sublinhar as palavras, uma ironia que nos contempla de longe, um aviso. Se alguém (um narrador em visita) rememora a seu gosto (e já vê no papel, e em provas de página, e talvez um dia em juízos da Crítica) o final duma mulher que é de todos conhecido e que está certificado nos autos; se se apega a um punhado de notas tomadas em tempos por desfastio, e se mete agora a entrelaçá-las e a descobrir-lhes uma linha de profecia, então esse alguém necessita de pudor para encontrar o gosto exacto, a imagem exacta da mulher ausente. Necessita de discutir consigo mesmo, à medida que recorda, e assim fá-lo por respeito, pela condição de homem em face da distância e da ausência. É, considero aqui, um ofício delicado contar o tempo vencido²².

* * *

No capítulo inicial – o único sem indicações numéricas, moldura de uma pintura perdida ou *introibo* escrito com um sentimento do mundo que só poderíamos definir, mesmo sendo proemial e, talvez, por força disto, *a posteriori* –, o limiar da representação é uma visão de si, como personagem e como função narrativa, que não pode não ser uma *auto-visão crítica*, um distanciamento que anuncia uma proximidade a um centro que é, pode ser, só pressagido ou modernamente eufemizado. Isto, sem subtrair-se a uma materialidade da visão, que bem é encarnada da duplicidade simples e imutável entre a figura-condição de autor e a da lagoa, entre a originária diferença entre “cá” e “lá”:

Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei na minha primeira visita à aldeia e onde, com divertimento e curiosidade, fui anotando as minhas conversas com Tomás Manuel da Palma Bravo; o Engenheiro. [...] Temos, pois, o Autor instalado na janela duma pensão de caçadores. Sente vida por baixo e à volta dele, sim, pode senti-las, mas, por enquanto, fixa-se unicamente, e com intenção, no tal sopro de nuvens que é a lagoa. Não a vê dali, bem o sabe, porque fica no vale, para lá dos montes, secreta e indiferente. No entanto apren-

²² *Ibid.*, p. 231.

deu a assiná-la por aquele halo derramado à flor das árvores, e diz: lá está ela, a respirar²³.

Entre o “cá estou” do escritor e o “lá está ela” há, justamente, a elisão da indicação do sujeito do narrador e a marcada relevância do sujeito que refere-se ao objeto concreto da visão, talvez o único totalmente e fisicamente concreto: o da lagoa, da Gafeira. E, se note também, que, em função ironicamente e prolepticamente especular, à do Delfim, o autor representa-se com uma posição “heráldica”, «*Repare-se* que tenho a mão direita pousada num livro antigo — *Monografia do Termo Gafeira* — ou seja, que tenho a mão sobre a palavra veneranda de certo abade que, entre mil setecentos e noventa, mil oitocentos e um, decifrou o passado deste território»²⁴. E *Monografia* pode ser lido, aqui, também como texto, *escrita do um*, sobre a unicidade/unidade, sobre a integridade do ser. *O delfim* é, se revelará, justamente, como a narração de uma dispersão, de uma explosão dos sentidos e das formas através do inquerito mais instrumentalmente consequencial, o da palavra, do *instrumento-palavra*, que tenta entrar na dimensão “secreta e indiferente” do espaço-universo da lagoa.

* * *

A relação entre evidência e sentido revela-se, imediatamente e com força, na construção narrativa, como uma necessidade de carácter interno à evolução diegética do texto, que se constrói através de sedimentações visuais e icónicas sempre suspensas entre representação tradicional – a sucessiva e progressiva apresentação dos elementos da história segundo uma ordem racional “comum” – e conotação imagética, isto é, tentativa de construir uma forma de conhecimento “paralela” à tradicional, mas através dos seus mesmos instrumentos representativos ou lógicos:

O largo. (Aqui me apareceu pela primeira vez o Engenheiro, anunciado por dois cães.) O largo:

Visto da janela onde me encontro, é um terreiro nu, todos valas e pó. Grande de mais para a aldeia — é facto, grande de mais. E inútil, dir-se-á. Pois, também isso. Inútil, sem sentido, porque raramente alguém o

²³ *Ibid.*, pp. 35-36.

²⁴ *Ibid.*, p. 35 (itálico meu).

procura apesar de estar onde está, à beira da estrada e em pleno coração da comunidade. [...] Um largo, aquilo a que verdadeiramente se chama largo, terra batida, tem de ser calcado por alguma coisa, pés humanos, trânsito, o que for, ao passo que este aqui, salvo nas horas da missa, é percorrido unicamente pelo espectro do enorme paredão de granito que se levanta nas traseiras da sacristia²⁵.

A natureza espectral da representação é, aqui, metonicamente anunciada, e é um início contínuo, uma progressão sem limites, por uma presença definida, concreta – o paredão – e pela sua imagem tanto mais real quanto mais simbólica ou, melhor, que adquire, num processo ancestral em sua repetição, sempre mais força real através do seu simbólico e quotidiano retorno, uma ameaça que está não só *nas coisas*, mas ainda mais nas suas projecções: «Pois sim, mas agora o largo é o que se vê. Uma muralha, um espectro»²⁶.

* * *

A dialéctica, impossível, mas necessária, entre os objectos e as suas imagens, entre visão e narração é o acto da textura estilística piresiana. Existe uma relação entre corpo e seu fantasma, assim como podemos pensar exista entre palavra e sentido?

Parece que estou a ouvir: dois pregadores em fúria. Discutem a morte e já lhe metem almas do outro mundo de permeio ; falam de cães, *cães-fantasmas* (ou terei entendido mal?) e nada os pode deter.
«Destelharam a casa», dizia o Velho (ou o Batedor, já não os distingo...)
«São as almas dos Palmas Bravo que andam por lá à porrada.»
«As almas e os cães», acrescenta o outro. «Também aparece o fantasma do Domingos disfarçado de cão-maneta. Dizem»²⁷.

Os fantasmas que permacem são a razão da impossibilidade, a demonstração que o mistério é tal porque *continua* sendo tal, ou, ao contrário, que eles imaterialmente são a substância do real, a sua verdade possível, porque a mais secreta e inalcançável? «Só que me demorei de-

²⁵ *Ibid.*, p. 37.

²⁶ *Ibid.*, p. 40.

²⁷ *Ibid.*, p. 50 (itálico meu).

masiado com coisas à margem, fantasmas, questões de café – [...] Puxo pela memória : *Estes tipos quanto mais nos olham menos nos querem ver...* – era a tal regra»²⁸. Talvez, será no diálogo não sempre dialéctico entre “olhar” e “ver”, que seja possível encontrar alguma resposta, sempre transitória e superável, às nossas (do autor/escritor e de nós, “autores/leitores”) ulteriores dúvidas e questões.

* * *

A escrita, n’*O delfim*, configura-se sempre num duplo nível de representação do universo ficcional, o que normalmente definimos intertextualidade; aqui, porém, o jogo é mais subtil, desenvolve-se sempre entre um “cá” compositivo, a narração feita pelo escritor, e um “lá” textual, a monografia do abade Saraiva. Poderíamos dizer, que aqui a intertextualidade é negada no seu acto de afirmação ou que essa negação é condição e princípio de uma sua afirmação ainda mais profunda, justamente porque atravessada pelo contrário. O infinito passar dos tempos e os restos que deixa, tornam-se, de facto, a possibilidade de detectar razões possíveis, porque *realisticamente ficcionais* na tela representativa do mundo e das suas aparências concretas : «E a prosa do Dom Abade também é paciente, tem todo o ar de um inventário de ruínas e de coisas paradas. [...] Estar mais perto dos mortos... repetir-lhes a palavra, iludir o tempo adverso. ‘Em resumo, a solidão’...»²⁹. Aproximar-se às coisas que ficaram e continuam ficando na ruína da decomposição é papel e unicidade da palavra, repetida como a única possibilidade de estar mais perto daqueles que, aparentemente, não podem mais falar, os mortos, mas cujas vozes são presença e revelação.

* * *

Se note, que a compenetração entre lugar, acção e imagem concretiza-se sempre através de um processo de expansão lógica, que não afasta-se, porém, da concreta imagem física da cena, isto é, que volta sempre à materialidade da visão, quanto mais a dimensão afabulati-

²⁸ *Ibid.*, p. 51.

²⁹ *Ibid.*, pp. 54-56.

va parece subtrair-se à concreteness daquela realidade (e realidade como força ética e estética da cena representada):

Um ruído triste – uma nora a girar – escorre pela tarde. *Relógio cego*. Relógio de maquinismos perros, tocado por uma dessas mulas vendadas que nunca foram à tropa e que, por consequência, nunca aprenderam as velhacarias que fazem a lenda das mulas. A nora vai rodando minuto a minuto, sente-se mas não se vê. E a mula-relógio arrasta-se num círculo de terra e de alcatruzes que se traduz num outro círculo, mas de sons e maior – uma área onde cabe a tarde e o largo que, de quando em quando, é atravessado por um acontecimento: o grito de alguém, um vulto passageiro, esta furgoneta que aí vem³⁰.

* * *

Se o fantasma pode ser considerado como a essência “visível” na corporalidade do texto narrativo dos que não existem mais, dos que terminaram suas vidas, mas não suas existências, será, talvez, útil determo-nos sobre aquele outro fantasma presente na vida dos indivíduos durante as suas vidas mesmas, isto é, sobre o passado: «‘E o passado não conta nas pessoas?’», pergunta Maria das Mercês. «‘Pois olhe, eu acho que basta um tipo ter sido criado numa ilha para ganhar uma maneira de ser especial [...]’»³¹. O passado é, então, uma imagem que cada um leva consigo e que determina a vida, ou uma visão na qual e através da qual, sempre *a posteriori*, tenta-se resolver o irremediável paradoxo entre realidade e expressão, entre desejo e possibilidade?

* * *

O terreiro estava como se imagina, deserto. Argolas inúteis, sol a pino; as mesmas tabernas sonolentas, os mesmos cartazes de pólvora e de adubo do ano passado e, ao fundo de certa loja, o Regedor, de chapéu na cabeça, a guardar o balcão. Para lá da porta, a muralha continuava com a sua lenda e o seu orgulho na outra extremidade do largo. Como se dissesse: «*Quod scripsi, scripsi*» - e fosse um imponente eco romano. «O que está escrito em mim, está escrito há mais de vinte séculos e há de perdurar.

³⁰ *Ibid.*, p. 63 (itálico meu).

³¹ *Ibid.*, p. 74.

Quer os vossos delfins estejam mortos ou vivos; quer o fumo dos vossos tractores me venha turvar o rosto; quer os eruditos da região, abades e outros que tais, me lancem as excomunhões que me lançarem - eu, muralha, posso bem com as arrogâncias, e cá estou. *Quod scripsi, scripsi*. Só acato as razões da Madre Natureza, as ervas que me agasalham e a companhia dos bichos silenciosos. Esta lagartixa, por exemplo».

E era verdade. Espalmada na inscrição imperial, havia uma lagartixa. Parda, imóvel, parecia um estilhaço de pedra sobre outra pedra maior e mais antiga, mas, como todas as lagartixas, um estilhaço sensível e vivaz debaixo daquele sono aparente. Pensei: o tempo, o nosso tempo amesquinhado.

Ficamos frente a frente, à luz do meio-dia. Eu, senhor escritor da comarca de Portugal, e portanto animal tolerado, à margem, e ela, ser humilde, português, que habita ruínas da História; que cumpre uma existência entre pedras e sol, e se resigna (é espantoso); que é, ela própria, um fragmento de pedra gerado na pedra - um resto afinal, uma sobra; que se alimenta de nada (de quê?) e é rápida no despertar, e sagaz, e ladina, embora votada ao isolamento de uma memória do Império; que não tem voz, ou a perdeu, ou não se ouve... Lagartixa, meu braço do tempo. Posso encontrá-la amanhã no mesmo sítio (talvez esteja ainda) ou nas traves do solar da lagoa, ou num buraco da adega que já foi o *bodega* das minhas ceias do ano passado com o Engenheiro e nunca mais o será. Posso, simbolicamente, supô-la no alto do portal, imposta sobre a legenda *Ad Usus Delphini*, porque em todos esses lugares ela estará perfeita na sua modéstia abstracta como a imagem de um tempo ou de uma idade em que os anos escorrem alheios à mão do homem e em que a erva cresce e morre e se diz: Afinal também temos primavera³².

A lagartixa é um dinossauro imóvel e tornado mais pequeno *pelo* tempo, *no* tempo, *através* do tempo: uma herança de um passado sem temporalidade, não atemporal, mas “proto-temporal”, um passado que é um presente imenso, o de uma lagartixa, sobre um muro de pedra, que delimita – divide – um vazio de uma ausência.

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. Ficarei um instante parado, só sombra³³.

³² *Ibid.*, pp. 80-82.

³³ *Ibid.*, p. 197.

É uma meridiana de um tempo que não é medível *na luz*, na evidência, mas *na sombra*, na obscura convivência entre razões e paixões, entre desejos e decepções, tentações e fugas, visões e desaparecimentos, entre memória e silêncio.

