

## 04

**“O INSIGNIFICANTE É O CRIME”:  
SOBRE O ROMANCE DE ENIGMA E O NÃO-  
NATURAL EM O DELFIM**

Gabiella Campos Mendes (Universidade de Coimbra)

*Recebido em 20 mar 2020.**Aprovado em 05 jul 2020.*

**Gabiella Campos Mendes** é Mestra em Literatura Portuguesa pela UERJ. Cursa o Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de Coimbra e é bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), agência pública portuguesa de apoio à investigação. Atuou como professora nos Instituto de Letras, Faculdade de Educação e Colégio Aplicação da UERJ, sobretudo na formação de professores de Língua Portuguesa e Literatura. Atualmente é investigadora colaboradora do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra e faz parte do projeto Figuras da Ficção. Tem como principais áreas de pesquisa Literatura Portuguesa Moderna, Literatura Portuguesa Pós-Moderna, Teoria da Literatura, Literatura Comparada e os Estudos Narrativos. Seu currículo científico pode ser verificado na plataforma portuguesa Ciência Vitae, através da ligação <https://www.cienciavitae.pt/871F-A3B0-E8EF>. E-mail: [gabiellamendes@yahoo.com.br](mailto:gabiellamendes@yahoo.com.br)  
ORCID id: <https://orcid.org/0000-0003-1871-1743>

**Resumo:** O presente trabalho pretende discutir a categoria do insólito a partir da ideia de não-naturalidade, explorando a presença de estratégias narrativas consideradas não-naturais nos níveis da história e do

discurso, além da sua conformação na ficção policial. Para demonstrar como o emprego de estratégias não-naturais pode afetar a própria adequação de uma obra literária ao gênero ao qual ela estaria filiada, utiliza-se como exemplo o romance português *O Delfim*, de José Cardoso Pires, buscando aporte teórico, sobretudo, na Narratologia Não-Natural.

**Palavras-chave:** Literatura Portuguesa; Teoria Literária; Narratologia Não-Natural.

**Abstract:** The present work intends to discuss the category of the unusual and the idea of unnaturalness, exploring the presence of narrative strategies considered unnatural at the levels of story and discourse, in addition to their conformation in the detective fiction. In order to demonstrate how the use of unnatural strategies can affect the adequacy of a literary work to the genre to which it would be affiliated, the Portuguese novel *O Delfim*, by José Cardoso Pires, is used as an example, seeking theoretical support especially in the Unnatural Narratology.

**Keywords:** Portuguese Literature; Literary Theory; Unnatural Narratology.

## 1.

“I take this collection of essays to be an opportunity to demonstrate that narratives under the heading of realism may even have *more* narratologically transgressive potential than the manifestly antiexperiential or antinarrative extremes.” (MÄKELÄ, 2013, p.143). A proposição de Maria Mäkelä em seu ensaio *Realism and the Unnatural* ao analisar, principalmente, a obra de Gustave Flaubert, serve de norte para a tese que aqui pretende se desenvolver: um romance pode ter uma aparência mimética, mas guardar, em sua construção, discretos recursos não-naturais

capazes de causarem maior estranhamento do que a utilização de elementos convencionalmente antimiméticos.

É preciso esclarecer o que, à partida, designar-se-á como insólito. Não utilizaremos este termo como sinónimo de algo que não está presente na realidade do mundo, preferindo, para este efeito, a designação de não-mimético. Do mesmo modo, o termo não-natural será empregado para referirmo-nos a procedimentos que deliberadamente põem em xeque o aspecto representativo da literatura, como a metalepse ou a corrupção do tempo linear. Assim, entende-se que a presença de figuras não-miméticas em um texto não é necessariamente transgressora e que o *do costume* e o *fora do costume* são conceitos variáveis de acordo com o gênero textual em que este elemento está inserido e com o seu desenvolvimento na intriga, o que o torna mais ou menos plausível. Chamaremos, pois, de insólito aquilo que seja, simultaneamente, não-natural e não-convencional.

No ensaio *Figurações do Insólito: a reversão do típico*, Carlos Reis trata desta questão ao analisar a construção de personagens típicas ou atípicas – sendo a personagem típica aquela que conformaria uma certa conjunção de “propriedades sociais, psicológicas ou físicas” e “que age de forma redundante e previsível” (REIS, 2018b, p.106), enquanto a figuração do insólito seria a sua reversão. Dirá o autor:

Quando, numa narrativa daquele tipo [narrativas fantásticas], facilmente reconhecemos o vampiro, a sereia, a fada, o duende ou o fantasma – e é claro que estas personagens provêm de diferentes ‘famílias’ do fantástico –, então podemos dizer que o típico como propriedade e o tipo como personagem estão de volta. (REIS, 2018b, p.115-116)

Por esta linha de pensamento, podemos questionar se a presença de um fantasma em um conto de terror ou de um animal falante em uma fábula constituiriam propriamente um exemplo de manifestação do insólito – dentro da definição proposta – caso o leitor saiba o que é esperado haver nestes dois gêneros textuais. Vamos mais longe: se lidamos com uma manifesta subversão das leis da natureza no exemplo do fantasma, que cria o *efeito de fantástico* aludido por Todorov (2004, p.16), no exemplo da fábula, este efeito perde sua potência, pois o animal falante seria lido como uma alegoria.

Há relatos que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor chegue a interrogar-se nunca sobre sua natureza, porque bem sabe que não deve tomá-los ao pé da letra. Se os animais falarem, não temos nenhuma dúvida: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas em outro sentido, que denominamos alegórico. (TODOROV, 2004, p.19)

Diferente, porém, é a reação do leitor ao notar que Úrsula Iguarán Buendía vive muito mais de cem anos, por exemplo, em *Cien Años de Soledad*. O leitor que espera uma obra de realismo mimético, surpreende-se não só com o surgimento de elementos insólitos para o realismo (daí a necessidade de especificá-lo em um subgênero que abrace suas características), mas também com a ausência de uma justificativa que lhe confira alguma plausibilidade como no romance de ficção científica ou nas histórias em quadrinhos de super-heróis. Futuros pós-apocalípticos ou aranhas radioativas, por exemplo, podem não ser representações da realidade, mas são uma tentativa de conferir uma lógica externa aos eventos não-naturais. Gabriel García Marquez, no entanto, não se preocupa com essa adequação,

o que leva o leitor a crer que, simplesmente, as leis da natureza que conhecemos não se aplicam da mesma forma a Macondo.

Este fenômeno de leitura leva a quatro possíveis conclusões sobre a categoria do insólito dentro da produção ficcional:

1. O elemento de estranhamento é dependente da condição contextual imposta pelo gênero literário.

In such cases [certain literary genres], impossibilities have been conventionalized, that is, turned into basic cognitive categories; the unnatural has become an important element of the conventions of genres such as epics, romances, fantasy novels, or science fiction narratives. (ALBER, 2013, p.51)

2. O conhecimento prévio do leitor é um fator determinante para estabelecer o grau de estranhamento.

At the very least, then, we need to recognize that any account of breaks in the mimetic code needs to account for the power of conventions. More specifically, such an account needs to attend to the way that this power breaks the equivalence between the natural and the mimetic and the unnatural and the antimimetic, because mimesis depends on relationships that go in two directions: toward the world outside the text and its physical laws and toward accepted practices that are much more part of literary history than scientific and cultural history. Furthermore, conventions arise and endure, among other reasons, because authors and audiences both find benefits in what they enable. (PHELAN, 2013, p.170-171)

3. A presença de uma justificativa lógica – mesmo que uma lógica impossível fora da ficção – muda a percepção do leitor em relação a figuras ou eventos não-naturais.

It would be claimed that the fictionality of literary worlds is a composite phenomenon assuming both inter-world relations (fiction cannot be defined outside a cultural system that defines also nonfictional modes of being) and intra-world. In the case of narrative worlds, intra-world organization is determined by narrativity. (RONEN, 1994, p.12)

4. A aceitação sobre a logicidade da construção ficcional é reflexo de processos naturalizados e convencionados, ainda que não-naturais.

The strange, the formal, the fiction must be recuperated or naturalized, brought within our ken, if we do not want to remain gaping before monumental inscriptions. And the first step of naturalizing or restoring literature to a communicative function is to make *écriture* itself a period and generic concept. (CULLER *Apud* FLUDERNIK, 1996, p.31)

Estas quatro conclusões – com especial destaque para a última delas – giram em torno de um conceito fundamental para a compreensão de quaisquer textos ficcionais: a naturalização. Monika Fludernik, em *Towards a Natural Narratology*, busca compreender quais as estruturas narrativas poderiam ser entendidas como naturais na tentativa de reprodução da experiência humana, e como estas categorias de natural ou não-natural não estão necessariamente relacionadas ao real, mas a modelos cognitivos. Em suas palavras:

My use of the concept of the ‘*natural*’ relates to a framework of human embodiedness. It is from this angle that some cognitive parameters can be regarded as ‘*natural*’ in the sense of ‘naturally

occurring' or 'constitutive of prototypical human experience'. The term '*natural*' is not applied to texts or textual techniques but exclusively to the cognitive frame by means of which texts are interpreted. Nor will the '*natural*' in these pages be opposed to the *unnatural*. Fictional experiments that manifestly exceed the boundaries of naturally occurring story(telling) situations are, instead, said to employ *non-natural* schemata. (FLUDERNIK, 1996, p.12)

É possível afirmar que Fludernik admite, portanto, que o não-natural pode fazer parte da construção de uma lógica narrativa natural, se entendermos o natural como uma categoria cognitiva. Por exemplo, a organização temporal dos eventos em passado, presente e futuro é resultado de uma narrativização do tempo, muito embora o tempo não flua, tampouco tenha uma velocidade; ademais, a divisão entre passado, presente e futuro seria arbitrária, e o futuro não seria mais maleável do que o passado (HEINZE, 2013, p.33). Nos termos de Paul Ricoeur, "o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal" (1994, p.15).

A organização do tempo na narrativa e de relações de causa e efeito são, portanto, um claro exemplo de naturalização de um processo que não está de acordo com a realidade do mundo, visto que, para a Física, o tempo não se organizaria desta forma e esta otimização iria contra as leis da natureza, no entanto, "muitas destas complicações no nível da intriga, bem como no nível do discurso, tornaram-se tão convencionais e lugar-comum que não mais nos apercebemos delas" (HEINZE, 2013, p.34-35 - tradução livre).

Se, portanto, o natural está associado ao processamento da informação e sua reorganização em quadros cognitivos que lhe confirmam características narrativas, também será possível verificar que, para a Narratologia Natural, o grau mimético das figuras e ações da intriga não serão exatamente relevantes. É possível, por exemplo, verificar uma organização discursiva natural com qualquer tipo de personagem. “For her [Fludernik], the default narrative is a naturally *occurring* one – even if it is a ghost story and, as such, representing things unnatural” (MÄKELÄ, 2013, p.145).

## 2.

Esclarecidas, então, algumas questões conceituais, neste item buscamos debruçarmo-nos sobre um subgênero<sup>1</sup> textual específico, cuja definição a seguir se apresenta:

*O romance policial é um subgênero narrativo (v.) em que se relata a investigação de um crime, levada a cabo por alguém (um detetive ou um investigador policial) que, seguindo e interpretando indícios, tenta descobrir a identidade do criminoso e explicar as razões que o motivaram (o chamado móbil do crime). (REIS, 2018a, p.464)*

A definição de Carlos Reis, presente em seu *Dicionário de Estudos Narrativos*, virá ainda acompanhada de uma análise dos elementos que compõem a sua estrutura narrativa, nomeadamente, uma intriga centrada na “tentativa de resolução de um enigma”; personagens recorrentes, como “o investigador, o suspeito, a vítima”; “Situações e episódios ajustados à construção e à persistência do enigma”, como a “reconstrução temporal do

1 Doravante referido como *gênero* apenas por uma questão de fluidez na leitura.

crime”; além de exemplos de figuras consagradas deste gênero, como Sherlock Holmes ou Hercule Poirot, e de autores que com ele já flertaram, como Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Fernando Pessoa e José Cardoso Pires, na Literatura Portuguesa (REIS, 2018a, p.464-467).

Parece evidente, portanto, que a intriga com um enigma a ser resolvido será o ponto de partida de qualquer narrativa dessa natureza. Tanto é assim que Todorov, em *Estruturas Narrativas*, classifica-os como *Romance de Enigma*, ao considerar que a figura do policial não é essencial, podendo ser ocupada por outras personagens que cumpram este papel, como um jornalista, um nobre cavalheiro com grande capacidade de raciocínio lógico (como o August Dupin, de Edgar Allan Poe) e, como veremos a seguir, um escritor. É essencial que tal enigma, por sua vez, tente ser solucionado, sendo esta a motivação da narrativa, e que, preferencialmente, a investigação tenha um resultado satisfatório.

Deste modo, é possível afirmar que os romances desta categoria obedecem a uma estrutura teleológica, em que seus processos necessariamente cumprem uma determinação de causa e efeito, em que a análise das pistas encontradas leva a uma conclusão, que é o produto de um raciocínio dedutivo ou indutivo assentado sobre uma lógica aristotélica silogística. Essa relação de causa-efeito só terá sentido, como anteriormente mencionado, dentro de uma narrativa que faça uma clara distinção entre os tempos passado, presente e futuro, mantendo seu *telos*: todos os eventos descritos têm o objetivo de serem conjugados em um grande momento apoteótico da narrativa em que o enigma será solucionado.

Sabendo, portanto, da estrutura deste tipo de narrativa, interessa-nos explorar muito brevemente seu histórico para saber o que é, nela, convencional. Admitindo que Edgar Allan Poe inaugura-a com *The Murders in the Rue Morgue*, não seria surpreendente que o não-natural pairasse sobre o romance policial, dado o reconhecido estilo do escritor. De fato, quando a solução do enigma não é evidente, uma das possibilidades mais óbvias de sugerir uma resposta seria propor o absoluto mistério. Surpreendente, no caso do conto de 1841, é haver uma explicação lógica – embora bastante improvável – para o crime. No entanto, é possível afirmar que a presença de figuras não-miméticas em todos os segmentos da narrativa policial é bastante corriqueira.

Para demonstrar tal constante dentro deste tipo de narrativa, utilizamos dois exemplos contemporâneos e que refletem bem a ampla aceitação deste tipo de narrativa pelo público, inclusive em outras mídias: a série animada infantil *Scooby Doo*, franquia do grupo Hanna-Barbera criada em 1969, e a série televisiva *X-Files*, criada por Chris Carter na década de 1990. Ambas são narrativas policiais – apesar de adaptadas a linguagens específicas –, com uma ligeira distinção. Na primeira, a hipótese inicial dos jovens detetives é sempre a ocorrência de um evento sobrenatural, posteriormente desvendado como farsa; na segunda, a hipótese inicial dos detetives é sempre de um crime comum, posteriormente identificado como uma insolúvel questão que foge à capacidade de conhecimento humano e, provavelmente, sobrenatural, como espíritos ou seres alienígenas.

Com estas colocações, pretendemos demonstrar, portanto, que o leitor (ou espectador) habitual do gênero policial não ficaria

necessariamente chocado com a presença, neste tipo de literatura, de figuras ou eventos que seriam considerados insólitos em um romance realista, inclusive por aceitar a possibilidade de defrontar uma farsa a ser desvendada. Se é assim, questiona-se: o que seria incontestavelmente estranho a um texto desta natureza?

### 3.

Para não haver perguntas suspensas, propomos uma sugestão. Crê-se que, em um romance policial, uma possível forma de apresentação do insólito seria a *extremação do discurso* que levasse à *subversão do tempo* e, conseqüentemente, à *abdicação do caráter teleológico do texto*.<sup>2</sup> É preciso, porém, explicar o que isto significa.

Embora, muitas vezes, associe-se a ideia de não-naturalidade apenas a elementos que fazem parte do conteúdo do texto, a Narratologia Não-Natural reiteradamente afirma que o não-natural reside não só no nível da representação, mas também no campo do discurso. Brian Richardson, ao longo de diversas obras, explora este aspecto do *Unnatural*, cuja definição que cremos melhor se adequar à hipótese que desejamos propor é esta a seguir apresentada:

A conventional, realistic, or conversational natural narrative typically has a fairly straightforward story of a certain magnitude that follows an easily recognizable trajectory. Unnatural narratives challenge, transgress, or reject many or all of these basic conventions; the more radical the rejection, the more unnatural the resulting story is. For me,

<sup>2</sup> Evidentemente, esta é uma hipótese dentro de uma série de propostas, sendo unicamente uma opção temática coerente com o argumento que se veio construindo neste artigo.

the fundamental criterion of the unnatural is its violation of the mimetic conventions that govern conversational natural narratives, nonfictional texts, and realistic works that attempt to mimic the conventions of nonfictional narratives. (RICHARDSON, 2013, p.16)

A citação, presente no artigo *Unnatural Stories and Sequences*, é a introdução de um texto que virá, justamente, refletir sobre os recursos não-naturais empregados nos domínios de *fabula* e *syuzhet*, com a atenção para o fato de que, para o autor, esta distinção debruça-se sobre um conceito mimético de narrativa, não sendo tão simples estabelecê-la em uma narrativa não-natural<sup>3</sup>. Nota-se, no entanto, que a questão temporal é imediatamente colocada, ainda que não seja a única forma de violar a narrativa mimética; isto por ser um dos recursos mais evidentes para transgredir a *mimesis*, exatamente por ser viável nos dois domínios<sup>4</sup>: é possível jogar com a lógica temporal da história e ter, como efeito, o estranhamento, bem como é possível fazer opções de reorganização do tempo no nível do discurso.

Como um exemplo do primeiro caso pode-se citar *Orlando*, de Virginia Woolf, em que há uma progressão temporal linear, mas que não está em conformidade com as leis da natureza. Orlando envelhece em um ritmo inconstante, de modo que seus vinte

3 Ressalta-se também que, bem como o conceito de *fabula* e *syuzhet*, como referido por Richardson e Fludernik, o próprio conceito de natural ou não-natural está calcado em uma lógica que toma como paradigmático o realismo mimético, tendo em vista que o elemento de estranhamento o é apenas por não condizer com a realidade externa ao texto. Em uma narrativa que se pretende não-natural, a presença de figuras ou condições não-naturais apenas assim seriam consideradas face à comparação com uma proposta de literatura mimética.

4 Não serão explorados os conceitos genettianos de *histoire*, *récit* e *discours* por entendermos que as proposições de categorias da teoria formalista são suficientes para demonstrar a questão central deste artigo.

anos de vida venham a equivaler a mais de três séculos para as outras personagens, temporalidade denominada por Richardson de *differential* (2002, p.50). Já no segundo caso, podemos citar simplesmente recursos que abundam, inclusive, na literatura realista: a metalepse, por exemplo, é uma quebra no *continuum* do discurso que vem transpor o nível narrativo e redefinir o tempo do discurso sem abalar a temporalidade da história, que seguirá seu fluxo normal. Caso familiar deste recurso é a interpelação ao leitor, como no canônico capítulo LXXI de *Memórias Póstumas de Brás Cubas: O Senão do Livro*.

Deste modo, um romance que radicalize a convencionalizada lógica temporal, necessariamente empregará um recurso do domínio do não-natural, visto que a narrativa, pela sua própria condição de organizadora da temporalidade, submete-se a princípios entendidos como axiomáticos – como a linearidade entre passado, presente e futuro – mesmo que não estejam de acordo com as leis naturais.

No caso do romance policial, por sua vez, esta contradição seria ainda mais flagrante, considerada a característica teleológica anteriormente mencionada deste gênero. Se o tempo não flui, tampouco organiza-se até levar o leitor a uma conclusão derivada de uma série de ações passadas, não há *telos*, não há objetivo, não há solução (ou tentativa de solução) do mistério, logo, foge-se daquilo que seria convencional ao gênero e natural de acordo com o entendimento humano. Citamos novamente Richardson: “The ending of a traditional or natural narrative is generally expected to wrap up the plot, reveal all the mysteries, provide some sort of poetic justice, and resolve the major problems that generated the story in the first place” (2013, p.26).

#### 4.

Como, portanto, eliminar a conclusão de uma construção narrativa? Uma das formas mais simples seria provavelmente torná-la circular, encerrando-a da mesma forma como a narração começa, a exemplo de *Finnegans Wake*. Queremos, no entanto, demonstrar um caso talvez ainda mais radical – não na linguagem, mas na fratura temporal – do que o de Joyce: um fim cuja data é anterior ao começo. Para tal, partiremos de um caso concreto e bastante singular dentro da literatura portuguesa: *O Delfim*, romance de José Cardoso Pires publicado em maio de 1968.

A intriga do romance é, aparentemente, comum. Descrevemo-la brevemente: o narrador – Senhor Escritor – retorna à aldeia da Gafeira para a temporada de caça, depois de um ano ausente. Seu anfitrião na sua primeira visita, em 1966, Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro – ou o Infante, ou o Delfim – está desaparecido. Sua esposa, Maria das Mercês, e seu criado, Domingos, estão mortos. O narrador percorre a aldeia a indagar aos locais o que haveria acontecido e múltiplas versões surgirão. Crime passional, morte acidental, suicídio e até um infarto *post coitum* entre o criado e a senhora são sugeridos dependendo do grau de desdém da personagem interrogada pela família Palma Bravo. O narrador tudo anota e questiona, enquanto relembra, reinventa ou imagina momentos que havia passado com seu amigo Tomás Manuel.

A fórmula parece clara para a construção de um romance policial, mas – felizmente – não será nada simples. Sobre ela dirá o autor:

No plano da reconstituição dos factos a visita à Gafeira decorre de algum modo como nas histórias policiais. Aproximar... mudar de pista... desviar

a objectiva para o pormenor despercebido... A receita é Sherlock & Hitchcock, com mais sangue, menos sangue, mais humor, menos humor. Sem muito esforço, *O Delfim* pode até inscrever-se na Tipologia do Romance de Enigma de Tzvetan Todorov, *Estruturas Narrativas*, pois assenta abertamente na coexistência de “duas histórias, uma das quais está ausente mas é real e outra que está presente e tem papel insignificante.” Com a diferença, porém, de que na investigação sobre a Gafeira o insignificante é o crime. (PIRES, 1999, p.142)

Duas considerações e um problema apresentados exatamente nesta ordem. Em primeiro, há a manifesta inspiração cardoseana: Sherlock Holmes e Alfred Hitchcock. A personagem de Sir Arthur Conan Doyle indica-nos que os procedimentos de investigação estarão presentes a imagem e semelhança do detetive britânico. Hitchcock indica-nos certas opções estéticas, modos de descrição de espaços e eventos com a potência visual de quem pensa a partir de um limiar entre a literatura e o cinema. A seguir, há a referência teórica evidente, o enquadramento categorial todoroviano: uma história concluída (as mortes e os desaparecimentos) e outra história que existe em função da primeira (a da investigação). Por fim, no entanto, há a contradição das duas considerações anteriores: a inspiração e a estrutura são de um romance de enigma, mas pouco importa o crime. A pergunta que se impõe é: se o crime não importa, temos um romance de enigma?

Um dos modos de tentar desvendar esta questão é analisar o modo de construção do texto para melhor percebê-lo. Em primeiro lugar, o narrador não parece propriamente preocupado em julgar

Tomás Manuel – o suspeito – inocente ou culpado, meramente valendo-se de toda a intriga para recordar ou recriar imagens de momentos que viveu com a personagem, por quem tinha especial curiosidade, o que fica claro desde o primeiro parágrafo do livro:

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. (PIRES, 2015, p.17)

Ademais, como dito, os fatos textuais apresentam-nos duas mortes e um desaparecimento, mas há o constante questionamento em relação ao ter havido realmente um crime. Se, no modelo mais tipificado de romance policial, parte-se do princípio de que os eventos misteriosos envolvem, de fato, um delito, *O Delfim* oscila pelas diversas opiniões das personagens, sendo esta hipótese considerada quase exclusivamente pelo velho cauteleiro, que não aparenta ser uma figura imparcial.

“Então o Infante?” - aí está como ele veio me receber, não há muito tempo quando me apeei no largo.

E, enfim, não se pode dizer que seja uma maneira muito própria de saudar um conhecido, um hóspede, como é o caso, que regressa à aldeia ao cabo de uma ausência de 365 dias, Velho; 31 de outubro de 1966 – 31 de outubro de 1967. Datas de caçador. E este ano, que eu saiba, não foi bissexto.

[...] “Não o viu? Não se encontrou com ele lá por Lisboa?”

Perante isto um homem hesita. Percebe que houve coisa. Mas o quê?

“Crime”, pronuncia o dente inquisidor; e sente-se que dentro do Velho se tinha levantado uma alegria mansa. (PIRES, 2015, p.25-26)

Se as personagens não são exatamente fiáveis como testemunhas, tanto de acusação quanto de defesa, resta apenas a análise do narrador-investigador como modo de decifrar a questão. Conhecido, portanto, o primeiro parágrafo do romance, avançamos para o último:

Desta maneira, o Autor em visita despede-se de um companheiro de serões e de uma Ofélia local, de um dente excomungador e de mastins e de ideias negras que lhe guardaram a cabeceira na véspera do dia de Todos os Santos e de todos os caçadores, o primeiro do mês de Novembro de mil novecentos e sessenta e seis. Pensa na manhã e espera. Espera o sono. O sono. Sono... (PIRES, 2015, p.198)

A conclusão do texto coloca mais perguntas do que respostas. Não solucionado nenhum enigma, o autor sinaliza uma data para o encerramento da narração: dia primeiro de novembro de 1966. Mas como isto seria possível se ele afirma ter se ausentado por um ano, retornando à aldeia em outubro de 1967? Esta datação sugere duas hipóteses: (1) tudo que foi narrado era hipotético. O escritor nunca saiu do quarto, apenas viu os Palma Bravo no largo da Gafeira no dia 31 de outubro e imaginou uma história que encenava a convivência com essas personagens-tipo – o Marialva em decadência; a esposa rica e infeliz; o criado mestiço – e posteriormente um mistério que envolvia tais personagens; (2) a estrutura da narrativa adota uma temporalidade que extrapola a estrutura circular, retornando não para o início da narrativa, mas para um tempo anterior a ele, cuja história que virá a se

constituir preencheria o período de ausência de um ano do narrador, sobre o qual não temos nenhuma informação concreta para além de espasmos de memória do que teria acontecido naquele ano.

Em qualquer uma das situações haveria, no entanto, o rompimento com aquilo que seria esperado de um romance de enigma, o que será interpretado de diferentes formas por estudiosos da obra de Cardoso Pires. Maria Lúcia Lepecki, por exemplo, aponta uma denúncia sobre a real capacidade de conhecimento do mundo: “a leitura d’*O Delfim* evidencia ser o facto histórico narrado (por ora entendido como adultério e crime) tão pressuposto quanto o resultado da investigação” (LEPECKI, 1977, p.43-44); enquanto Petar Petrov atentar-se-á para uma abordagem paródica do gênero, demonstradas no texto por momentos de ironia metatextual:

No plano específico da metatextualidade não faltam considerações a problematizar outros textos, como acontece com o romance policial, paródia do qual é a narrativa de *O Delfim*. Paródia, porque o romance de José Cardoso Pires pode ser visto como uma transposição hipertextual do gênero referido, ideia corroborada pela sua desmistificação em função do papel que desempenha na sociedade contemporânea:

“[...] a literatura policial é um tranquilizante do cidadão instalado. Toda ela tende a demonstrar que não há crime perfeito” (p.138).

“O burguês pacato precisa de acreditar nas instituições. Mostrar-lhe que pode haver crimes perfeitos era o fim da sua tranquilidade” (p.139). (PETROV, 2000, p.184 – 185)

Não obstante, é possível pensar que, neste exemplo, a ideia de romance de enigma é levada a um sentido literal: pela suspensão da solução, o enigma é mantido. Isto ocorre por uma sobrevalorização do modo de narrar, que relega à intriga um papel secundário. Nas palavras de Eduardo Prado Coelho, ao falar sobre o que é mais relevante na escrita de Cardoso Pires, “contar *o modo como* a história se conta, ou melhor, o modo como a história se revela, e, ao revelar-se, se oculta, e, ao retrair-se, nos atrai, e, ao atrair-nos, nos distrai da revelação essencial.” (1986, p.8). Nesta escrita, parecem mais importar:

1. A criação de uma ambiência que capte e denuncie determinado *Zeitgeist*, o que seria coerente com as declaradas intenções literárias do autor:

Sendo assim, se a intriga policial está presente e não tem a ênfase que a glorifique; se (propositadamente, ao que parece) a descrição foi privada dos aliantes do suspense; se nem sequer é explorada no desfecho como compete à mais elementar reportagem de morgue e comissariado – o que importa *está ausente mas real*, e é o fotograma de uma ambiência e de uma temperatura social. [...] Mas independente da ausência do detetivesco, o tom enigmático persiste. (PIRES, 1999, p.143)

2. As possibilidades de reinterpretção da forma do romance, fugindo a um certo engessamento estético que – com poucas exceções – dominava a literatura portuguesa da época.

Ao assumir o papel didático da arte, muitos prosadores privilegiavam as componentes do plano do conteúdo, nomeadamente a construção

de personagens-tipo e a descrição de espaços sociais, palco de conflitos de classe, o que levou à configuração dos chamados romances de intriga fechada. Igualmente, e em consequência dos princípios de empenhamento e desalienação do escritor, evitavam-se os desvios formalistas, o que minava as hipóteses de renovação estética, pelo bloqueio da criatividade artística individual. (PETROV, 2000, p.72)

Independentemente das intenções que subjazem à escrita do texto, parece evidente que este romance busca explorar certa fratura no gênero, o que é nitidamente conseguido, seja pela não resolução do enigma, seja pela mudança das datas, o que permite diferentes interpretações sobre toda a narração anterior. Em ambos os casos, porém, lidamos com uma anulação da conclusão, ou pelo menos, da conclusão que organizaria o todo do texto. Há uma desconstrução do gênero e, por consequência, de uma narratividade que aponte para uma construção linear e progressiva de elaboração de uma história: “Interessa mais a suspensão do facto do que a sua decifração. *E tudo se passa em escorço e por hipótese: Evita-se a narrativa* – disse Mallarmé, o Mártir.” (PIRES, 1999, p.143 -144).

Assim, a ideia de suspense, comum ao gênero policial, é ressignificada, não como adiamento de uma resposta definitiva que articulará o narrado, mas como suspensão dos fatos, não havendo verdade objetiva para a história, portanto, não podendo ser realizada qualquer tipo de *justiça poética*. Esse efeito de leitura, por sua vez, é atingido por uma extremação do discurso, que joga com a temporalidade do romance, evita sua organização narrativa e apresenta-se como um elemento de estranhamento, uma vez que

é inesperado por parte do leitor, já que a intriga cria a impressão de afiliar-se a um realismo mimético, com figuras que parecem retiradas de uma realidade concreta, mas que é permeado de interferências não-naturais que tornam esta construção narrativa pouco sólida.

Não só o subgênero é posto em questão, porém. É também possível verificar que há, n' *O Delfim*, uma quebra com o próprio gênero do romance. Além da quebra da esperada organização temporal da história, que seria uma nota dissonante independentemente do tipo de romance a ser construído, outros elementos caracterizam-se como uma série de *quebras no código mimético*, conforme a expressão de James Phelan. Cremos que os três principais exemplos a serem levados em consideração sejam *a interferência da linguagem cinematográfica*; *a paratextualidade e autorreferência*; e *a planificação das figuras do discurso*.

No primeiro caso, referimo-nos não à forte visualidade presente no romance que levam à associação com a linguagem do cinema, mas à expressa construção do texto como um roteiro ou guião. “O Engenheiro respeitava-os muito. Muitíssimo. Mas (*e aqui baixar o tom de voz*) todos os caprichos que ele tinha no que tocava à Casa da Lagoa era para um dia figurar nos livros ao lado dos antepassados” (PIRES, 2015, p.33). As frases que vêm entre parênteses e em itálico no texto parecem orientações dos modos interpretação de determinada personagem, diferentemente das frases entre parênteses sem itálico que costumam ser comentários do narrador. Esta espécie de rubrica demarca uma interferência do texto dramático, no qual o narrador tenta dirigir a leitura para atingir certos efeitos de sentido.

Quanto à paratextualidade, verificamo-la, sobretudo, na presença de notas de rodapé que incluem explicações sobre termos utilizados, citações que vêm confirmar alguma afirmação feita pelo narrador e referências bibliográficas. O último – e talvez o mais curioso dos casos – inclui uma constante autorreferenciação, como (i) ao seu “caderno de apontamentos”, que teria escrito em 1966: “Designação imprópria, só aplicável ao camponês que, numa agricultura em vias de industrialização, adquiriu um perfil próximo do operário sem contudo se ter identificado com ele. [...] – *Do caderno de apontamentos*” (PIRES, 2015, p.79); (ii) a textos fictícios que o narrador teria lido: “No Livro das Confirmações do arcebispo Gusmão Contador dava-se a Gafeira, à data de 1778, com igual número de almas ao da própria cabeça do concelho [...] – Saraiva, *Monografia*” (PIRES, 2015, p.21); e (iii) à obra do próprio José Cardoso Pires, como na nota que diz “*O Anjo Ancorado*, Lisboa, 1958” (PIRES, 2015, p.97). Estes vários níveis de autorreferência levam-nos ao seguinte tópico: *a planificação das figuras do discurso*.

O texto de José Cardoso Pires parece, em vários momentos, conjugar diferentes instâncias da criação literária. Isto se dá porque, no texto, são feitas referências unicamente possíveis à figura ficcional do narrador, como a leitura de uma monografia que não existe na realidade; e referências claramente direcionadas à figura do autor, como a citação da obra de José Cardoso Pires, a menção a capítulos que ainda não foram apresentados e, até mesmo, comentários sobre a tipografia empregada na impressão do livro, o que só seria possível para uma figura externa ao texto. Estes procedimentos induzem-nos a uma aproximação das figuras do narrador e do autor de

maneira ambígua – impossível como metaficção autobiográfica e simultaneamente com algumas coincidências excessivamente evidentes para serem ignoradas – e configuram modos de desestabilização da forma do romance, que será continuamente reelaborada na produção ficcional pós-moderna.

A utilização de recursos não-naturais no nível do discurso leva, portanto, a um tipo de construção não-convencional no plano do gênero textual. Tal associação resulta, por vez, em um exemplo de incontornável estranhamento dentro da narrativa, mesmo sem o emprego de figuras ou eventos não-miméticos, deslocando o insólito para o plano da organização textual, enquanto na história predominam as personagens-tipo e eventos corriqueiros. Tais processos, apesar de pontuais, no entanto, representam uma clara quebra no código mimético e uma renovação do modo de narrar no contexto literário português no qual a obra se insere. Concluímos, então, com um comentário de Brian Richardson sobre a literatura em sua generalidade: “All works of literature have mimetic and artificial aspects; literary realism attempts to hide its artifices; antimimetic texts flaunt them.” (RICHARDSON, 2013, p.28).

## REFERÊNCIAS

- ALBER, Jan (2013). “Unnatural Spaces and Narrative Worlds”. In ALBER, Jan, NIELSEN, Henrik Skov e RICHARDSON, Brian (Eds.). *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press. p.45-66.
- COELHO, Eduardo Prado (1986). O Círculo dos Círculos. In: PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- FLUDERNIK, Monika (1996). *Towards a ‘Natural’ Narratology*. London: Routledge.
- HEINZE, Rüdiger (2013). “The Whirligig of Time: Towards a Poetics of Unnatural Temporality”. In: ALBER, Jan, NIELSEN, Henrik Skov e RICHARDSON, Brian

(Eds.). *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press. p.31-44.

LEPECKI, Maria Lúcia (1977). *Ideologia e Imaginário: ensaio sobre José Cardoso Pires*. São Paulo: Moraes editores.

MÄKELÄ, Maria (2013). "Realism and the Unnatural". In: ALBER, Jan, NIELSEN, Henrik Skov e RICHARDSON, Brian (Eds.). *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press. p.142-166.

PETROV, Petar (2000). *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Alges: Difel.

PHELAN, James (2013). "Implausibilities, Crossovers, and Impossibilities: a rhetorical approach to breaks in the code of mimetic character narration". In: ALBER, Jan, NIELSEN, Henrik Skov e RICHARDSON, Brian (Eds.). *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press. p.167-1184.

PIRES, José Cardoso (1999). *E agora, José?*, Lisboa: Dom Quixote.

\_\_\_\_\_ (2015). *O Delfim*. Lisboa: Relógio D'Água.

REIS, Carlos (2018a). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.

\_\_\_\_\_ (2018b). *Pessoas de livro: Estudos sobre a Personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

RICHARDSON, Brian (2002). "Beyond Story and Discourse." In: *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: The Ohio State Univ. Press. p.47-63.

\_\_\_\_\_ (2013). "Unnatural Stories and Sequences". In: ALBER, Jan, NIELSEN, Henrik Skov e RICHARDSON, Brian (Eds.). *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press. p.16-30.

RICOEUR, Paul (1994). *Tempo e Narrativa – Tomo I*. Campinas: Papirus.

RONEN, Ruth (1994). *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: University Press.

TODOROV, Tzvetan (2003). *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva.

\_\_\_\_\_ (2004). *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva.