

**QUESTÕES SOBRE A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA:
A TRANSPOSIÇÃO DA FIGURA DO NARRADOR EM
O DELFIM, DE JOSÉ CARDOSO PIRES**

Gabriella MENDES¹

Resumo: Este artigo visa refletir sobre a relação entre a literatura e o cinema a partir de uma análise das adaptações do romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires. Mais especificamente, pretende-se verificar se o caráter metaléptico que é próprio da figura do narrador do romance pode ser mantido (e se efetivamente mantém-se) nas suas adaptações para outras mídias. Para tal, faremos o confronto entre o romance de 1968, o filme realizado por Fernando Lopes em 2002, com argumento de Vasco Pulido Valente, e o guião escrito por José Cardoso Pires que nunca foi filmado. A este trabalho comparatista soma-se uma reflexão sobre a ontologia da figura do narrador e a sua relação direta com um novo olhar sobre a categoria do tempo narrativo que emerge na literatura pós-moderna.

Palavras-chave: literatura; cinema; adaptação; intermedialidade.

Résumé: Cet article vise à examiner la relation entre la littérature et le cinéma à partir d'une analyse des adaptations du roman *O Delfim*, de José Cardoso Pires. Plus précisément, il s'agit de vérifier si la nature métaleptique du narrateur du roman peut être maintenue (et si elle l'est) dans ses adaptations dans d'autres médias. Pour ce faire, nous nous proposons de comparer le roman de 1968, le film réalisé par Fernando Lopes en 2002, sur un scénario de Vasco Pulido Valente, et le scénario écrit par José Cardoso Pires, qui n'a jamais été filmé. À cette étude comparative s'ajoute une réflexion sur l'ontologie de la figure du narrateur et sa relation directe avec un nouveau regard sur la catégorie du temps narratif qui émerge dans la littérature postmoderne.

Mots-clés: littérature; cinéma; adaptation; intermédialité.

Diane Elam, na obra *Postmodernism Across the Ages*, afirma que o pós-modernismo é o reconhecimento da ironia temporal dentro da narrativa (1993, p. 217). O estudo dessa autora visa destacar como obras pós-modernas constantemente lembram-nos, ou pelo menos fazem-nos questionar, se algo tão intuitivo como a passagem do tempo ocorre efetivamente da maneira como percebemos. Destaca-se que o termo “intuitivo”, como se sabe, não é um sinónimo de factual. A expressão “intuição interna”, por exemplo, foi

¹ Gabriella Mendes é doutoranda em Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade de Coimbra. Atualmente é membro do Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde atua como investigadora (pesquisadora) no projeto Figuras da Ficção. E-mail: gabriellacamposmendes@gmail.com.

utilizada por Kant para descrever o tempo² na sua *Crítica da razão pura*, que é tomado por intuição precisamente por escapar à possibilidade de validação objetiva, uma vez que não seria derivado dos fenômenos do mundo observáveis pela ciência. Essa noção, ainda que sob outra ótica, é retomada por autores da contemporaneidade, como Marie-Laure Ryan. Sua hipótese propõe que a linearidade do tempo, como a entendemos, é uma percepção intuitiva e, sobretudo, uma forma de organização narrativa, mas não necessariamente um fato cientificamente comprovável (Ryan, 2009).

Esta afirmação assenta-se sobretudo no intenso debate científico quanto à natureza do tempo, debate antigo como o próprio tempo, e possivelmente duradouro enquanto o tempo durar. Teorias como a de Newton, que descreve o tempo como uma seta que avança de maneira uniforme na sua obra *Philosophiæ naturalis principia mathematica*,³ convivem com teorias como a de Einstein, em que passado e futuro “desdobram-se” num contínuo espaço-temporal quadridimensional, como descrito na *Teoria da relatividade geral e especial*, evocando a revisitação e a problematização de certos axiomas dos saberes matemáticos mais elementares.⁴

A narrativa, no entanto, sempre se mostrou afeita à temporalidade linear por um processo de retroalimentação, conforme descrito por Paul Ricœur: se a narrativa é a arte do relato da experiência, é natural que reproduza uma forma de perceber o tempo coerente com a visão mais intuitiva sobre a ocorrência dos fenômenos na experiência humana. Da mesma forma, ao repetir essa estrutura temporal, a narrativa reforça tal visão, de modo que ela pareça uma verdade inquestionável, sem possibilidade de contraditório.

Essa dinâmica de reciprocidade é descrita por Ricœur ao longo dos três tomos do seu *Temps et récit* (1983) e sistematizado no esquema da tripla mimesis, pelos processos de prefiguração (observação da realidade empírica), mediação (recriação narrativa de

² “O tempo não pode ser determinação alguma dos fenômenos externos, não pertence nem a uma figura, nem a uma posição, pois ele determina a relação das representações em nossos estados internos. E como esta intuição interior não forma figura alguma, procuramos suprir esta falta pela analogia e representamos a sucessão do tempo por uma linha prolongável até o infinito” (Kant, 1993, p. 39-40).

³ “O tempo absoluto, verdadeiro e matemático, por si mesmo e da sua própria natureza, flui uniformemente sem relação com qualquer coisa externa e é também chamado de duração” (Newton, 1990, p. 6).

⁴ “A geometria parte de certas noções fundamentais, como plano, ponto, reta, com as quais somos capazes de associar ideias mais ou menos claras, e de certas proposições simples (axiomas), que com base nessas ideias sentimo-nos inclinados a considerar como ‘verdadeiras’. Depois, com base em um método lógico cuja justificação nos sentimos compelidos a reconhecer, todas as demais proposições são referidas àqueles axiomas, isto é, são demonstradas. Uma proposição é correta ou ‘verdadeira’ quando é derivada dos axiomas da maneira geralmente aceita. A questão da ‘verdade’ das diversas proposições geométricas nos leva, portanto, de volta à questão da ‘verdade’ dos axiomas. Ora, há muito se sabe que esta última pergunta não pode ser respondida pelos métodos da geometria e, mais do que isso, que em si ela não possui sentido nenhum” (Einstein, 1999, p. 11).

fenômenos) e refiguração (mudança da percepção sobre a realidade após a experiência narrativa) (Ricoeur, 1997).

Nesse sentido, autoras como Elizabeth Ermarth propõem uma leitura do tempo linear como um “metadiscurso”. Isso quer dizer que o tempo linear – ou tempo histórico – precisa deixar de ser visto como um modo de organização do discurso. Em vez disso, deve ser reconhecido como apriorístico na cultura ocidental; um modo de entender o mundo considerado neutro e natural e, por isso, basal para toda a construção dos modos de conhecimento, inclusive para a ciência. Lê-se:

A primary formulating maneuver of these now familiar narratives is the convention of historical time, a convention that belongs to a major, generally unexamined article of cultural faith (chiefly in the West and chiefly since the Renaissance and the Reformation): the belief in a temporal medium that is neutral and homogeneous and that, consequently, makes possible those mutually informative measurements between one historical moment and another that support most forms of knowledge current in the West and that we customarily call “science”. History has become a commanding metanarrative, perhaps *the* metanarrative in Western discourse. (Ermarth, 1992, p. 20)

Se Ryan chama, portanto, o tempo histórico de “percepção intuitiva”, Ermarth propõe chamá-lo de “fé cultural”. Essa fé, por sua vez, é posta em causa justamente pelas narrativas pós-modernas, uma vez que o jogo com a não linearidade do tempo e o descaso com as convenções históricas são características desse tipo de literatura. Além disso, de acordo com a autora, a partir do momento em que se desestabiliza o meio temporal neutro, outras categorias cognitivas como sujeito e objeto sofrem um abalo estrutural e as narrativas não mais se inscreveriam num meio que possibilita a clara distinção das identidades; em vez disso, esse tipo de narrativa trabalha com o colapso do interior e do exterior, do sujeito e do objeto e concentra-se no estranhamento que esse procedimento causará para o leitor (Ermarth, 1992, p. 21-22).

Exemplificamos estas proposições com a obra literária que pretendemos abordar, *O Delírio*, de José Cardoso Pires, romance de 1968 que de antemão entendemos como pós-moderno; essa ideia é reforçada por uma larga fortuna crítica, das quais destacamos os trabalhos de Carlos Reis (1993, 2011) e de Ana Paula Arnaut (2002). Ao romance muito bem se aplica a noção de ironia temporal porque nele o tempo não é um meio para uma destacada diegese. O tempo é um tema. E, dirá Cardoso Pires, é o protagonista do romance (Praça, 1968, p. 45).

Sobre a estrutura do romance, é necessário esclarecer que ele se desenlaça de forma isocronica, e por ora diremos, binômica. Isso porque há o relato de dois tempos simultaneamente, o tempo da memória e o tempo da escrita do texto. Nossa personagem e narrador, o Sr. Escritor, empenha-se em escrever no tempo presente um romance sobre as memórias que teria vivido com a personagem que dá nome ao romance ficcional e ao romance

factual: O Delfim Tomás Manuel da Palma Bravo. Assim, em um movimento metalinguístico, é um romance sobre a escrita de um romance.

Esses tempos, passado e presente, estão também intimamente associados ao espaço em que a trama se desenvolve: a reconstituição (ou invenção) dos fatos ficcionais, isto é, o espaço da memória, ocorre no exterior, nos vários espaços da aldeia da Gafeira; por outro lado, a escrita do romance acontece num espaço privado, o quarto da pensão (na mesma aldeia da Gafeira), onde a personagem está hospedada. Assim, através de um sistema de permeabilidades e metalepses, o Sr. Escritor, autor e personagem, faz condensar memória e experiência no presente da sua narração de modo que já não se possa distinguir com clareza essas instâncias temporais. Por exemplo:

Portanto, onde pus *Infante*, ponho *Engenheiro*, ou simplesmente o nome próprio, Tomás Manuel, e desvio o olhar do café onde deixei o Velho e o Batedor. Volto-me para o largo e, sem querer, torno à manhã do ano passado em que assisti à aparição do casal Palma Bravo depois da missa. Sigo-o de perto, atravessando a multidão (com licença, Velho) por entre filhas de Maria, viúvas-de-vivos e rapazes de blusões comprados nos armazéns de Winnipeg. Só que me demorei demasiado com coisas à margem, fantasmas, questões de café – e, com tudo isto, o nosso homem já está ao volante do carro. A seu lado, Maria das Mercês, jovem esposa; atrás, o criado mestiço entre dois mastins. «A Barca do Inferno» – resumo da minha janela, pensando no triste fim que os espera. (Pires, 1998, p. 28-29)

É preciso fazer um breve resumo do romance para compreender o nível de complexidade na construção de paradoxos temporais que ocorre nesta citação. O mote do romance é a visita do narrador à aldeia da Gafeira para a temporada de caça de 1967. No entanto, esse narrador teria visitado a mesma aldeia em 1966, altura em que conheceu a personagem Tomás Manuel e sua esposa Maria das Mercês. Em 1967 o primeiro está desaparecido e a segunda está morta, informações facultadas ao Sr. Escritor por uma terceira personagem: o Velho. O narrador-personagem teria, por sua vez, presenciado uma discussão entre o Velho e o Batedor (de caça) no café da aldeia, onde se instaurou um debate sobre um alegado homicídio, pondo em pauta a possibilidade de Tomás Manuel ter sido o assassino da própria esposa.

Com esses dados em mãos, podemos verificar no trecho citado a convivência de temporalidades – e de eventos – incompatíveis, pois não teriam ocorrido à mesma data. Em primeiro, ao dizer “Portanto, onde pus *Infante*, ponho *Engenheiro*, ou simplesmente o nome próprio”, o Sr. Escritor está a comentar as opções de escrita do seu romance, que se realiza no ano de 1967, o que indica que ele está situado no quarto da pensão de onde observa o café. No entanto, ao voltar o seu olhar para o largo, é imediatamente transportado para este espaço num tempo que já passou, e ele afirma seguir de perto o casal Palma Bravo na manhã do ano anterior, isto é 1966, ainda que não os tenha conseguido alcançar por ter perdido tempo demais atento ao debate entre o Velho e o Batedor no café, o que

também se teria passado em 1967. Desse modo, causa e efeito são postos em xeque e a noção de que o futuro é uma consequência do passado é relativizada, porque o futuro passa a interferir no próprio passado: o Sr. Escritor não consegue alcançar Tomás Manuel na saída da igreja em 1966 devido às questões do café datadas de 1967.

Tudo isso só é possível porque alguns recursos discursivos permitem este tipo de construção. Metalepses, analepses e prolepses são exemplos de técnicas básicas de quebra da temporalidade progressiva da narrativa que serão levados ao extremo nesta literatura. Esses recursos são utilizados com o claro objetivo de desestabilizar a ideia de linearidade e uniformidade do tempo que apresentamos inicialmente, impedindo uma leitura direta ou *natural*.

Nesse contexto, a metalepse, que se define como “um movimento em que se opera a passagem de um nível narrativo para outro”, nos termos de Reis (2018, p. 258), é absolutamente central. O caráter metalinguístico da obra é mantido pelo movimento do narrador em diferentes planos discursivos e temporais, fazendo com que a temporalidade contra-intuitiva experienciada pelo narrador problematize a sua própria ontologia como uma figura realista. Sobre esse tópico, verificamos uma interessante abordagem elaborada por Brian Richardson no seu ensaio “Three Extreme Forms of Narration and a Note on Post-modern Unreliability”. Nele, o teórico da Unnatural Narratology chama a atenção para uma categoria especial de narrador que classifica como “dis-framed”.

Dis-framed Narrators [are those] who move from one level of a text to another in ways that are impossible outside of fiction. Thus, Moran, the narrator of the second part of *Molloy*, claims to have invented characters that appear in other novels by Beckett. The most tersely expressed articulation of this condition is the statement uttered by (and about) one of Christine Brooke-Rose’s narrators: “Whoever you invented invented you too” (*Thru* 53). (Richardson, 2006, p. 105)

Essa definição de Richardson alinha-se muito adequadamente à análise que José Cardoso Pires faz sobre o seu romance e o seu respetivo narrador no seu ensaio “Visita à oficina”, de 1972:

O Delfim acaba em esquema circular; resume-se ao “romance duma personagem que se vê enredada no argumento do romance que escreveu” [...]. Não me incomoda, por isso, que trate a realidade que está observando como realidade já relatada em termos literários (exploração do espaço da escrita) ou que – vem a dar no mesmo – o facto testemunhado seja simultâneo da sua própria descrição. Pelo contrário. Aceito até que nesta espécie de metanarrativa, passe o termo, *o vivido e o contado* nasçam ao mesmo tempo [...]. (Pires, 2003, p. 126, itálico nosso)

A proximidade é evidente: o movimento metaléptico que caracteriza o *dis-framed narrator* estará presente na construção do narrador delfiniano que, nas palavras de João de Melo, pode ser descrito como “um ser simultaneamente criador e por si criado” (Melo,

1981, p. 32). No entanto, um recurso intrigante e, nas palavras de James Phelan, “deliberadamente implausível” (2013, p. 180) que merece especial atenção – e que foi destacado pelo autor – é a narração simultânea, também referida como narração no tempo presente. N’*O Delfim* esse tipo de narração é um dos artifícios que permitirá essa criação de paradoxos temporais e a transição entre os níveis do discurso pelo narrador.

Esse procedimento narrativo, na literatura, pode causar estranheza, pois evita um distanciamento quase paradigmático entre a conclusão de um ciclo diegético e o início do contar (ou seja, uma narração ulterior).⁵ Mas isso não será necessariamente uma questão para todos os gêneros narrativos. A linguagem cinematográfica, por exemplo, cria ao espectador a possibilidade de ser uma testemunha dos eventos em tempo real sem necessariamente ter de travar contato com um narrador declarado. Ainda que a figura do narrador possa existir no cinema, não é a ele inerente; isso porque a cinematografia, com seus recursos visuais e sonoros, permite a *monstration*, nos termos de André Gaudreault, que comumente recorre mais à apresentação do que à narração mediada por uma figura. Sobre isso afirma o autor:

Such is notably the case for the scriptural narrative which always remains rooted in a “narrator” (in the strict sense: a basic function or agent responsible for conveying the narrative). This also gives rise to the numerous narratological problems which arise whenever a narrative seems to be produced by any of the many (sub)functions or agents such as the flesh and blood characters of the theatre or the “shadow and light” characters of the cinema which appear to move about either on the stage or the screen quite autonomously [...].

Filmic temporality tends rather to situate itself on the side of theatre (of monstration) than on the side of scriptural narrative (of narration). Iuri Lotman states this in an almost peremptory manner: “In every art related to sight and to iconic signs, only one time is possible: the present”. (Gaudreault, 1987, p. 29-30)

Nesse sentido, é possível dizer que a narração no presente, por criar essa ilusão de simultaneidade entre a leitura e os eventos literários, aproxima-se do cinema pela presentificação da narrativa. Estas questões são particularmente relevantes para a análise d’*O Delfim* por duas razões. A primeira está relacionada com a constante comparação do modo de apresentar a narrativa cardoseana *lato sensu* como um estilo de escrita que é

⁵ Em *The Distinction of Fiction*, Dorrit Cohn aborda a problemática da narração no tempo presente. A autora verifica que uma larga tradição teórica viria a socorro do tempo passado e afirmaria que, mesmo quando há o emprego do tempo presente, tal presente refere-se efetivamente a uma experiência do passado. Na tentativa de evitar assumir que os fatos seriam narrados simultaneamente aos acontecimentos (uma experiência possível para a ficção, apesar de inviável na realidade), vários teóricos tentariam encontrar estratégias para descartar a noção de presentificação. As mais comuns seriam a *historical present resolution*, em que o tempo verbal presente referir-se-ia efetivamente a uma ação passada; e a *interior monologue resolution*, em que o tempo presente serviria para narrar o pensamento do narrador sobre as ações e não as ações em si (Cohn, 1999).

reiteradamente referido como cinematográfico.⁶ A segunda porque *O Delfim* foi efetivamente adaptado para o cinema por Fernando Lopes no filme homônimo de 2002, com argumento de Vasco Pulido Valente; ideia que já havia sido cogitada pelo próprio autor, visto que José Cardoso Pires escreveu, presumivelmente entre 1971 e 1973, um argumento para *O Delfim*, atualmente arquivado no espólio do autor.

No confronto entre *O Delfim* filmico e literário vários descompassos vêm inevitavelmente à tona, como é natural a uma análise comparatista, sobretudo nos casos de adaptação a outras mídias. No entanto, não entraremos no mérito das diferenças específicas de *linguagem* entre livro e filme,⁷ uma vez que se pretende focar na constituição da existência ficcional da figura do narrador no tempo. A comparação com o cinema, surge, portanto, como suporte metodológico para um estudo do comportamento dessa entidade ficcional, de modo a verificar se ela é capaz de sustentar seu caráter ambíguo e polícrono fora do seu *habitat* natural. Assim, interessa analisar, para o estudo específico da figura do narrador e das temporalidades que conjuga, uma questão essencial: haveria vida possível para esse narrador *sui generis* na sua transposição da literatura para o cinema?

Inicia-se esta análise pela observação do argumento que foi levado a cabo, isto é, o de Vasco Pulido Valente. Outros autores teriam lançado mãos à tarefa, nomeadamente Carlos Saura, José Fonseca e Costa, Luís Galvão Teles e o próprio realizador Fernando Lopes. No entanto, tais versões simplesmente não foram realizadas ou, no caso de Fernando Lopes, suas duas primeiras tentativas de adaptação foram abandonadas face à dificuldade que apresentaram, até que Pulido Valente viabilizasse, nas palavras de Fernando Lopes, um texto que reduzisse a história ao osso, isto é, um argumento que fosse mais facilmente compreensível (Esteves, 2022, p. 295).

⁶ Alguns exemplos dessa visão sobre a escrita de José Cardoso Pires podem ser vistos em Petrov, 2000; Reis, 2012. Essa questão, no entanto, é matéria para um intenso debate sobre o que significa uma escrita cinematográfica ou cinemática. A esse respeito, concordamos com a visão de Marco Bellardi, que afirma: “Some of the most frequently repeated, but also stereotypical, features of cinematic writing include: present-tense narration, the montage in general, a ‘certain’ visual quality of the texts, the camera-eye narratorial situation, a ‘dry’ dialogue, and the use of specific cinematic techniques such as travelling, pans, and zooms. It is arguable that any of these features, if taken singularly, may trigger cinematic reading, even though they are likely the most relevant ones that confer a cinematic aura to a given text. I contend that these features need to interact and be combined with the temporal configuration of the text to result in strongly cinematised fiction. Otherwise, they will merely signal a more limited cinematic dimension of the text (Bellardi, 2018, p. 25). Isso quer dizer: uma narrativa cinemática não é necessariamente aquela caracterizada por uma forte visualidade, ou mesmo pelo uso da narração no presente, mas pela interação desses elementos com uma organização temporal da narrativa que crie tal efeito.

⁷ Para a análise dos pontos de afastamento e aproximação entre essas linguagens, sugere-se a leitura da tese *Literatura e Cinema: a escrita cinematográfica de O Delfim, de José Cardoso Pires*, de Elsa Maria Nunes da Silva (2008).

No ensaio que dedica ao estudo da adaptação cinematográfica d'*O Delfim* por Fernando Lopes, José Manuel da Costa Esteves afirma que livro e filme são dois modos de decifrar a história, ainda que em nenhuma destas duas linguagens a diegese seja o nível mais importante. Ressalta, pois, a questão da dificuldade de adaptação imposta pela fragmentação do tempo convencional, pela estrutura narrativa e pelas variadas sobreposições que n'*O Delfim* são apresentadas (de visões, de tempos, de versões da história, de gêneros narrativos, de registros de estilo) (Esteves, 2022, p. 290-291).

Assim, é possível dizer que o caminho mais viável para adaptar o romance será restringir o caráter metaficcional que permeia a obra e centrar a narrativa na observação do núcleo Palma Bravo, de modo que a personagem do Senhor Escritor se apresente meramente como figura que vê e registra o que observa. Assim, a personagem faz apontamentos em um caderno em várias cenas do filme (o que está de acordo com o descrito no romance); no entanto, encerra-se nisso a sugestão de que aquela personagem é um escritor que está criando aquele universo ficcional.

O narrador não se virá pronunciar, portanto, como autor, e tampouco interferir no andamento da narrativa ou transpor níveis diegéticos como seria de se assumir. Alguns índices dessa escolha do diretor podem ser verificados por um processo de afastamento da figura do Senhor Escritor da função que efetivamente tem no romance – escrevê-lo – e exemplificados através da diminuição do grau de figuração⁸ e da organização temporal (notadamente mais linear) que Fernando Lopes propõe para o longa-metragem.



Figura 1. Quadro do filme *O Delfim*, de 2002

⁸ Esse conceito será desenvolvido adiante.

A reelaboração da figura do narrador pode ser observada com clareza na cena da sua chegada à pensão e na interação com a Hospedeira, por exemplo. Se, no livro, sobre a mesa do quarto tinha pousada a Monografia do Termo da Gafeira escrita pelo Abade Agostinho Saraiva – um livro que utiliza para se inspirar no seu próprio processo de escrita –, no filme (figura 1), a Monografia é substituída por uma maleta com seu equipamento de caça, que destaca aquela que é a motivação do narrador personagem (a caça), mas não a motivação do narrador autor (a escrita).

No livro, por outro lado, a descrição desta imagem é bastante distinta. Lê-se:

Repare-se que tenho *a mão direita pousada num livro antigo* – Monografia do Termo da Gafeira [...]. Sou um visitante de pé (e em corpo inteiro, como numa fotografia de álbum), um Autor apoiado na lição do mestre. [...]. Pormenor importante: enfrento a janela de guilhotina que dá para o único café da povoação, do outro lado da rua. (Pires, 1998, p. 16, *itálico nosso*)



Figura 2. Folha de guarda da terceira edição do romance (Pires, 1969)

Ainda sobre a Monografia, obra tantas vezes referida quando o narrador se circunscreve nos domínios do quarto da pensão, esta aparece no filme apenas como uma sugestão unicamente reconhecível a quem já leu o romance. Um livro incógnito é folheado pelo Senhor Doutor no minuto 14:25, do qual só se vê a primeira página – o mapa da Gafeira –, tal como surge descrito no mapa do Automóvel Clube imaginado no capítulo XV; o desenho desse mapa feito à mão por Cardoso Pires é posteriormente integrado à terceira edição d’*O Delfim* (figura 2).

Finalmente, a dona da pensão e o Velho tratam o Sr. Escritor sempre por “Senhor Doutor”, um tratamento genérico aplicável a uma figura de autoridade de qualquer ofício, o que não acresce informações específicas sobre a personagem. Essa atitude é radicalmente diferente do que ocorre no capítulo III, no qual se lê: “Espera, da outra vez o *senhor escritor* lia muito este livro” (Pires, 1998, p. 30, *italico nosso*). Assim, a ideia de que há um romance em preparação por aquela figura não fica clara no filme de Fernando Lopes e o papel de caçador predomina.

Esse movimento pode ser visto como uma diminuição do grau de figuração⁹ da personagem, pelo que trazemos a proposta de Marie-Laure Ryan para a noção de “degrees of characterhood” (Ryan, 2021, p. 37):

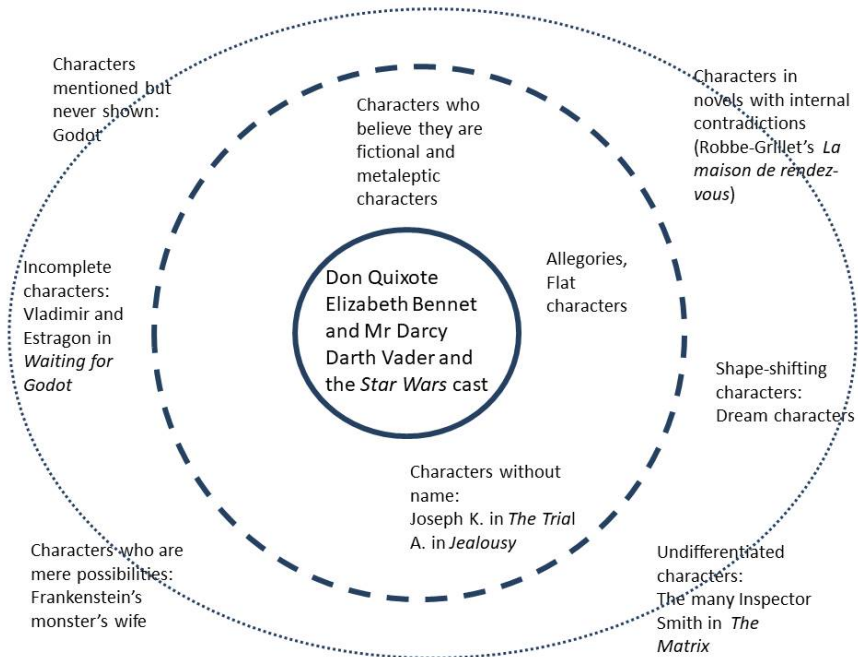


Figura 3. Degrees of characterhood

⁹ Tomamos de empréstimo o termo *figuração* conforme descrito por Reis (2018) para traduzir o conceito de *characterhood* elaborado por Ryan (2021). Embora não sejam idênticos, a denominação de Reis abarca a descrição teórica de Ryan no que tange à elaboração de personagens.

Na teoria de Ryan, as figuras ficcionais podem ter maior ou menor grau de viabilidade como personagens, a depender da sua conformação dentro de uma dada ontologia da personagem. Essas figuras podem ser muito bem descritas, facilmente identificáveis e coerentes com a lógica do mundo ficcional em que se inserem (como os exemplos de Don Quixote, Elizabeth Bennet, Mr. Darcy ou Darth Vader). Porém, também podem ser personagens que não estão suficientemente elaboradas para serem reconhecíveis – como uma figura alegórica; e podem até mesmo ser contraditórias – como as personagens de *La maison de rendez-vous*, vítimas de um narrador que faz uma afirmação sobre elas para negá-la logo a seguir.

Seguindo essa proposta, o Sr. Escritor do romance estaria enquadrado no segundo círculo, por não possuir um nome e por ter consciência metaléptica; porém, no filme, seria ainda mais marginalizado por parecer uma figura incompleta, da qual não sabemos sequer a função crucial que exerce.

No entanto, também é possível argumentar que caracterizar essa personagem como um escritor não faria diferença para o seu predicado metaléptico a ser desempenhado. Isso porque se na literatura o romance é vivido e escrito simultaneamente pela personagem do *Senhor Escritor*, no cinema, o filme deveria ser vivido e realizado simultaneamente por uma personagem do *Senhor Realizador*, com uma câmara na mão em vez de um caderno, e só assim a ambiguidade seria mantida. Parece acertado. Se o *medium* muda, o narrador-personagem também deveria mudar. Não por acaso este é precisamente o caminho escolhido por José Cardoso Pires no seu guião finalizado em 1973, apesar de nunca realizado.

Importa, para o argumento de Cardoso Pires, a manutenção da componente metaléptica e da relevância do ato de contar a história, de forma que a sobreposição de camadas temporais crie o alargamento do tempo presente em que memória e invenção confundem-se. Isso fica patente já na primeira página, ao descrever quais são os planos da narrativa. Lê-se:

A narrativa cinematográfica de O DELFIM desenvolve-se em três planos:

1973 – ação da filmagem da história, em que o Realizador contracena com os atores e pessoal da equipa;

1972 – acontecimentos ocorridos, um ano antes, quando o Realizador visitou a Gafeira pela segunda vez, então na sua qualidade de turista que pretende, a título pessoal, fazer um breve documentário da abertura da caça; e

S/D – acontecimentos ocorridos sem data, evocados durante essa visita pelo Realizador em contacto com a paisagem e com os habitantes; essas reconstituições referem-se à sua estadia anterior na Gafeira (1971) e a episódios “históricos” que então lhe foram contados ou sugeridos pelo Engenheiro e outros. (BNP E53, cx. 10, p. 2)

Essa sistematização, seguirá, com poucas alterações, o sistema temporal que a obra literária sugere e, ainda que separe nitidamente os planos relativos aos diferentes anos em que as ações ocorrem (como também faz o livro), no presente da narrativa irá planificá-los numa ação indistinta, como podemos verificar através deste excerto do argumento:

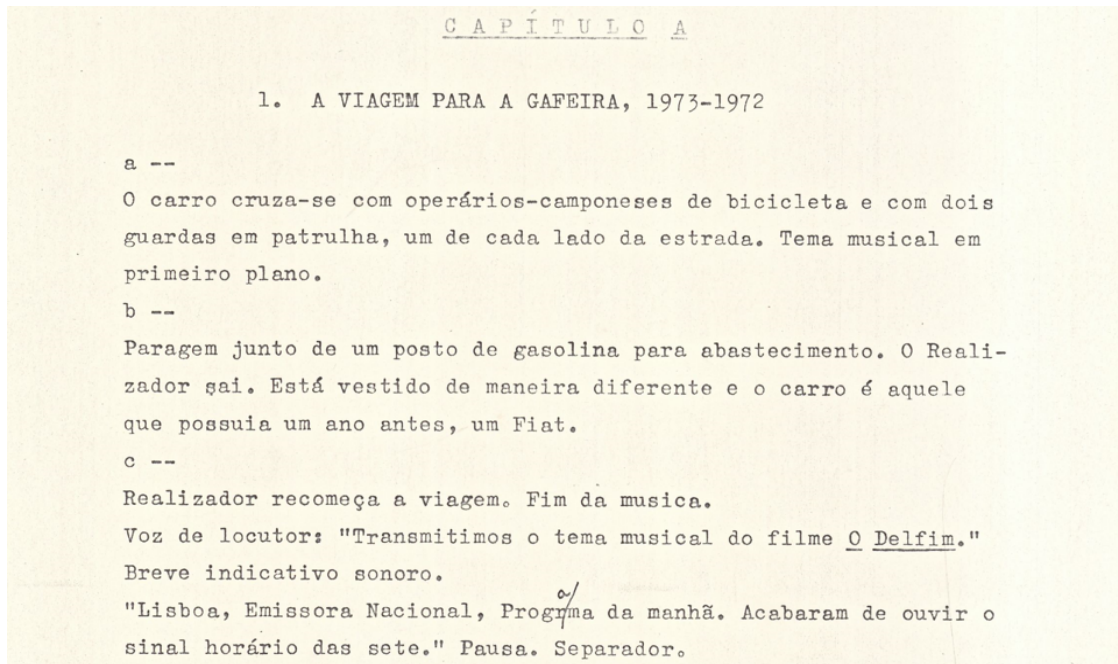


Figura 4. Datiloscrito do guião de José Cardoso Pires (BNP E53, cx. 10, p. 3)

Nesse excerto, o Realizador vai a caminho da Gafeira no carro que possuía em 1972 (um Fiat, pois em 1973 diz conduzir um Citroën). No entanto, ouve na rádio o “tema musical do filme *O Delfim*”, que será filmado por ele no ano seguinte. Dessa forma, o futuro aparece no presente da narrativa não como uma prolepse simples, mas como um paradoxo. A continuação da leitura desse capítulo do argumento reforça que o ponto espaço-temporal em que o realizador está é, efetivamente, a Gafeira de 1972, de modo que a interferência do ano de 1973 seja, precisamente, uma forma de fazer convergir vários tempos em simultâneo, sendo impossível distingui-los com clareza.

Este é o ponto essencial – reforçamos – de distinção entre o argumento de Vasco Pulido Valente e o de José Cardoso Pires. Valente abandona os aspectos metadiscursivo e metaléptico que a figura do narrador impõe no romance para focar na história escrita por ele, e não no próprio ato de escrever. Cardoso Pires, por sua vez, busca manter o aspecto mais relevante da figura do narrador, que é a sua permeabilidade e o seu ambíguo caráter de criador e criatura. Referimos novamente João de Melo e a sua análise sobre o narrador delfiniano, que expandimos:

Sua capacidade em transformar a tal *instância produtora do discurso narrativo* numa outra instância complementar: a do *observador* que, produzindo o texto, nele se produz também, e estabelece um relacionamento ativo com as personagens criadas, sendo ele próprio personagem, isto é, um ser simultaneamente criador e por si criado. Essa relação estabelece-se a dois níveis distintos: a) – por ação dialética, narra/ narrando-se; b) – no desenvolvimento da diegese, é personagem, é parceiro do facto narrado – embora sem uma ação decisiva sobre o plano da história. (Melo, 1981, p. 32, itálicos do autor)

Retomamos, finalmente, a pergunta à qual nos propusemos responder: haveria vida possível para este narrador *sui generis* na transposição da literatura para o cinema? Tudo indica que sim, embora o argumento para este narrador e para este filme tenha ficado esquecido no tempo. Talvez ele ainda possa ser trazido para o presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne, máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

BELLARDI, Marco. “The Cinematic Mode in Fiction”. *Frontiers of Narrative Studies*, v. 4, n. 1, 2018, p. 24-47. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/fns-2018-0031> (acesso em 22 abril 2024).

COHN, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

EINSTEIN, Albert. *A teoria da relatividade especial e geral*. Trad. Carlos Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

ELAM, Diane. “Postmodern Romance”, in READINGS, Bill; SCHABER, Bennet (orgs.). *Postmodernism Across The Ages: Essays for a Postmodernity that Wasn't Born Yesterday*. New York: Syracuse University Press, 1993, p. 216-230.

ERMARTH, Elizabeth Deeds. *Sequel to History: Postmodernism and the crisis of representational time*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

ESTEVES, José Manuel da Costa. “O *Delfim* de José Cardoso Pires e sua transposição cinematográfica por Fernando Lopes: dois modos de decifrar a História”, in CARMO, Carina et al. (orgs.). *Presença e memória: homenagem a Paula Mourão*. Lisboa: Edições Colibri, 2022, p. 289-299.

GAUDREAU, André. “Narration and Monstration in the Cinema”. *Journal of Film and Video*, v. 39, n. 2, 1987, p. 29-36.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Afonso Bertagnoli. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

MELO, João de. “As funções do narrador em *O Delfim* de José Cardoso Pires”. *Colóquio/Letras*, n. 59, jan. 1981, p. 30-41.

NEWTON, Isaac. *Principia: princípios matemáticos de filosofia natural*, v. I. Trad. Trieste Ricci. São Paulo: Edusp, 1990.

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

PHELAN, James. “Implausibilities, Crossovers, and Impossibilities: a rhetorical approach to breaks in the code of mimetic character narration”, in ALBER, Jan; NIELSEN, Henrik Skov; RICHARDSON, Brian (orgs.). *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press, 2013, p. 167-184.

PIRES, José Cardoso. *E agora, José?* Lisboa: Círculo de Leitores, 2003.

_____. *O Delfim*. 3. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1969.

_____. *O Delfim*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

_____. “O Delfim: adaptação cinematográfica”. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal [BNP] E53, sem data.

PRAÇA, Afonso. “José Cardoso Pires: à espera do Delfim”. Entrevista. *Revista Flama*, 26 jan. 1968, p. 44-45. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Recensoes/ODelfim/Flama_N1038_26Jan1968_0044-0045.pdf (acesso em 22 abril 2024).

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

_____. *História crítica da Literatura Portuguesa*, v. IX. Lisboa: Verbo, 1993.

_____. “José Cardoso Pires: em busca da verdade perdida”, in PETROV, Petar; OLIVEIRA, Marcelo (orgs.). *As vozes da Balada*, Lisboa: LusoSofia, 2012, p. 136-140.

_____. “Não há coincidências: o ano de 1968 na ficção portuguesa contemporânea”, in BUESCU, Helena Carvalhão; CERDEIRA, Teresa Cristina (orgs.). *Literatura Portuguesa e a construção do passado e do futuro*. Lisboa: Caleidoscópio, 2011, p. 231-241.

RICHARDSON, Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.

RICŒUR, Paul. *Tempo e Narrativa I*, v. I. Campinas: Papyrus, 1997.

_____. *Temps et récit*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

RYAN, Marie-Laure. “Temporal Paradoxes in Narrative”. *Style*, v. 43, n. 2, 2009, p. 142-64.

_____. “What are characters made of?”, in REIS, Carlos; GRÜNHAGEN, Sara (eds.). *Characters and Figures: Conceptual and Critical Approaches*. Coimbra: Almedina, 2021, p. 19-39.

SILVA, Elsa Maria Nunes da. *Literatura e cinema: a escrita cinematográfica de O Del-fim, de José Cardoso Pires*. Dissertação de mestrado. Universidade da Madeira, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.13/300> (consultado em 22 abril 2024).