

1

Duas Histórias

Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário.

Ricardo Piglia

A epígrafe acima retrata um pensamento do conhecido teórico argentino sobre a construção do conto “clássico”, o qual, em suas palavras: “sempre conta duas histórias¹”. O início de nosso trabalho consiste na apropriação desse conceito, transferindo-o do conto para o romance, no caso específico, *O Delfim*, de José Cardoso Pires.

O escritor português Cardoso Pires cria um romance, *O Delfim*, que pode ser considerado como um marco da literatura portuguesa contemporânea. O livro, como uma espécie de rede, trata de política, religião, crime, sexo, homossexualismo e da sociedade portuguesa do final da década de 1960. A estrutura textual montada pelo escritor português permite que a obra apresente caracteres pertinentes a cada um desses temas. Cada um deles surge e desaparece em cena, às vezes sem deixar vestígios, e cabe ao leitor buscar pistas, linha a linha, e intuir a importância do seu papel na trama urdida no romance.

O livro de Cardoso Pires apresenta idéias imbricadas ou superpostas, que seguem um movimento ondulatório, ora acima ora abaixo da superfície (que é o próprio texto). Quando, por exemplo, uma investigação policial emerge do romance, logo em seguida cede espaço para um outro “tipo” de narrativa e nenhuma delas assume o predomínio na cena. Com isso, temos um certo equilíbrio e a constatação de que esta multiplicidade de narrativas nem sempre será facilmente alcançada. Desse modo, um suposto leitor-ideal de *O Delfim* deve ter no engajamento sua principal característica, pois sua missão não é das mais amenas (e nem é para ser) pois, como afirma Isabel Margato: “o romance *O Delfim* não é uma narrativa de encantar, nem de

¹ PIGLIA, *O Laboratório do Escritor*, p. 37.

embalar, pela repetição, o nosso desejo de realidade ou de identificação. Por isso a sua narrativa é tida por muitos como de difícil leitura².”

Essas idéias imbricadas e superpostas podem ser clareadas pela aproximação de *O Delfim* às duas teorias que se utilizam da imagem do *iceberg*. Na primeira delas, Hemingway afirma que, em literatura, o mais importante nunca se conta. Assim como o *iceberg*, que só deixa à vista um décimo de seu todo, o texto literário deve esconder grande parte de si, mostrando apenas o suficiente para incentivar o leitor a desvendá-lo por inteiro. Uma história é contada enquanto se conta outra.

Quanto à segunda teoria, Jean Baudrillard apresenta a seguinte definição:

A dualidade supõe, se retomamos a conhecida metáfora do *iceberg*, que o bem é a décima parte, emergente do mal...E, de tempos em tempos, há uma reversão, com o mal tomando o lugar do bem; e a seguir o *iceberg* se dissolve, e tudo retorna a uma espécie de fluido em que o bem e o mal se confundem. De qualquer forma eu considero a dualidade como a verdadeira fonte de toda energia³

As duas teorias recorrem à idéia da dualidade, onde uma das partes está aparente e é apenas um décimo da outra, cifrada, e as duas constituem um/o todo. Este todo pode ter no romance de Cardoso Pires uma confirmação, se o livro “suportar” ser dividido em duas partes que se revertem, se dissolvem, se reajustam, porque esse processo cíclico só gera energia quando consegue “realizar-se”. Para isso, não deve haver predomínio de nenhuma das partes, mas uma orquestração perfeita. A pergunta a ser feita, então, é: quais seriam as duas histórias que constituem *O Delfim*?

Pelo mote do crime e o interesse que sua elucidação desperta, a história mais aparente é a que trata das mortes de Maria das Mercês e de seu criado, Domingos. A estruturação da narrativa de *O Delfim* lembra a dos romances policiais clássicos, o próprio Cardoso Pires diz que seu romance “pode até inscrever-se na Tipologia do Romance de Enigma de Tzvetan

² MARGATO, *Semear*, p. 269.

³ BAUDRILLARD, *Senhas*, p.77.

Todorov⁴”. A referência fica no âmbito da possibilidade, porque realmente esbarra na definição todoroviana de romance de enigma:

(...) na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que nos vai guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito. Em sua forma mais pura essas duas histórias não têm nenhum ponto em comum (...) a primeira comporta tantas convenções e processos literários (que não são outra coisa senão a “trama” da narrativa) que o autor não pode deixá-los sem explicação. (...) a segunda história aparece, pois, como um lugar onde se justificam e se “naturalizam” todos esses processos.⁵

Esbarra porque, no romance português, as histórias têm todos os pontos em comum, elas vão sendo narradas/apresentadas sempre como parte de um mesmo corpo, de um mesmo sistema. Cardoso Pires não se preocupa em inserir seu livro no rol dos romances de enigma, mas põe em prática a idéia de contar duas histórias que aparentemente são uma só.

O escritor português se afasta do modelo todoroviano, para seguir uma estrutura narrativa que o aproxima das concepções literárias do teórico argentino Ricardo Piglia:

(...) trabalhar com duas histórias significa trabalhar com dois sistemas diversos de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas (...) os pontos de cruzamento são a base da construção⁶.

Ao aceitarmos que a história policial está aparente, devemos desvendar os nove décimos restantes do romance. A outra história, o outro sistema de causalidade, deve ser decifrada e é Cardoso Pires quem indica, novamente, o caminho a ser seguido por seus leitores-furões:

(...) desmitificar, portanto. Para isso lá está o meu Narrador metido na pele dum Maigret-Sherlock de fim de semana. E eu, por cima do ombro vou-o acompanhando na escrita, vendo-o entranhar-se no discurso, correr atrás de vozes, farejar indícios, à procura da autêntica face da Gafeira⁷.

A segunda história, então, parece ser a história da própria Gafeira, ou seja, a investigação deve ser feita com o objetivo de desvendar os acontecimentos ocorridos na aldeia. Ao constataremos que Política, entre

⁴ CARDOSO PIRES, *E Agora José ?*, p. 171.

⁵ TODOROV, *Estruturas narrativas*, p. 99.

⁶ PIGLIA, *O Laboratório do Escritor*, p. 38.

⁷ CARDOSO PIRES, *op. cit.*, p.187.

outras coisas, é o estudo dos fenômenos da vida de um lugar, então nada mais apropriado do que denominarmos assim a base do *iceberg*.

Com base nessas prerrogativas, a narrativa policial e a política, inseridas no livro, parecem comprovar a existência de duas histórias imbricadas no romance: uma visível e uma secreta, escolhidas como primeiros eixos de reflexão deste trabalho. Ao elegermos “duas histórias” do romance de Cardoso Pires, não as desvinculamos do todo. As duas são parte integrante de um sistema que abre inúmeras possibilidades de leitura e estudo, pois elas se “tocam” e são tocadas por todas as outras partes significativas e foram “pinçadas” para exemplificar um sistema que funciona em torno delas e do qual dependem, numa reciprocidade vital.

O interesse, verdadeiramente, não recai sobre as tramas em si, mas sobre o que elas têm a “dizer” uma da outra e sobre o sistema que elaboram e constituem. Estas duas tramas, ditas principais, fogem de seu estado usual e corriqueiro para, junto às outras tramas (consideradas complementares e que serão estudadas posteriormente) estabelecer novas diretrizes de comunicação. A análise usual de que *O Delfim* não é um romance policial sempre foi, e continua sendo, aceita, porque está baseada em parâmetros e definições sobre como deveria “comportar-se” uma narrativa sobre crime e investigação. O problema é que a maioria desses dogmas está datada. O livro pode continuar não sendo inserido no rol das narrativas policiais, mas os mecanismos de aferição mudaram. O gênero criado por Edgar A. Poe não consegue, como todos os gêneros literários, manter estruturas fixas, regras inexoráveis, que quase sempre não têm fôlego para acompanhar as modificações que o tempo e os leitores “impingem” às obras. Assim como as tramas mudaram seus artifícios e mecanismos de comunicação e entendimento, as leituras e a análise têm de acompanhar as mudanças ocorridas cotidianamente, sob o risco de morrerem e/ou matarem as obras analisadas.

Do mesmo modo, tratar de questões políticas é algo extremamente difícil, porque, entre outros problemas, o fenômeno atual da globalização e os seus novos conceitos inerentes, tanto afastam quanto aproximam vidas e lugares. Com isso em mente, podemos perguntar: uma narrativa sobre uma pequena aldeia pode interessar a mais pessoas fora daquela realidade do que

aos “locais”? Conseqüentemente, até que ponto escrever sobre uma realidade política pode alterá-la, para o bem ou para o mal ?

A velocidade dos dias atuais e a busca desesperada do novo, da última novidade, acabam por afetar as representações artísticas em sua *mobilidade* e mutabilidade. As artes de vanguarda perdem uma de suas características principais: a criação de movimentos contraculturais - ainda que baseados e dependentes de uma cultura *tradicionalista*. Parece que a instigação artística chegou a um nível de saturação da rebeldia, algo tão latente em outras épocas. O *desconhecido* passa a ser visto como algo alcançável e o esforço para que ele “aconteça” deixou, aparentemente, de ser compensador. Algumas obras de arte contemporânea apresentam o que se poderia chamar de aura de vulgaridade, em outras palavras, elas “permitem a qualquer um” chegar à condição de artista, mas a realidade é que o *conhecido* passa a ser o alvo da arte neste fim de um e início de outro século. As formas clássicas (as belas-artes) são reestruturadas juntamente com os bens populares (principalmente, o folclore) dentro de uma nova lógica comunicacional estabelecida pelas indústrias culturais. É o que, no livro *Culturas Híbridas*, nos diz o teórico argentino Nestor Garcia Canclini: “as dependências dos modernos com relação ao arcaico abrangem desde os fovistas até os expressionistas, desde Brancusi até os artistas da terra e os que desenvolvem *performances* inspiradas em rituais ‘primitivos’”⁸.

Há uma retomada de valores artísticos tradicionais e o mundo se vê frente a uma nova revolução tecnológica no campo da editoração e da apresentação da literatura. A criação literária, no fim do século XX principalmente, parece pautada pela experimentação, pela captação de valores ou símbolos tradicionais, para em seguida apresentá-los sob forma de uma releitura que mantém a essência do que está sendo colhido. O passado como deflagrador não do novo, mas do atual.

O autor de *O Delfim* parece reler a vida de um povo (da Gafeira) através de uma espécie de sistema que integra dois “rituais primitivos”: um romance policial e um livro-[manifesto]-político. Esse parece ser o diferencial deste romance português para o bem e para o mal, pois da

⁸ CANCLINI, *Culturas Híbridas*, p. 42.

mesma maneira que se torna um livro difícil, a narrativa apresenta um vigor e uma capacidade de, constantemente, surpreender o leitor, que é lançado a um exercício literário formidável.

Na prática, esse sistema complexo e vivo pode ser encarado como alguém que olha o retrato de uma pessoa, preso à parede de uma sala. Alguns retratos dão a impressão de acompanhar seus espectadores, olho no olho, em qualquer lugar que estes ocupem no aposento. *NO Delfim*, Cardoso Pires não dá essa impressão, ele simplesmente faz com que isso, verdadeiramente, ocorra. Vamos (juntos) tentar olhar essas duas histórias imbricadas, superpostas, componentes de uma outra/mesma história, imbricada em si mesma. Onde todos os pontos e olhos se cruzam.

Até onde isso vai ?