

## NUMA REDE DE LINHAS QUE SE ENTRELAÇAM

A intenção de usar o pretérito narrativo e os dois tempos de ação era apresentar um destino frágil e inútil à ação do repórter-protagonista – tornando essa ação análoga ao tema central de *O Velho e o Novo*, sobre as possibilidades que não se realizaram. Para que o repórter se desse conta de seu fracasso e, da mesma forma, o leitor soubesse que nem mesmo o registro desse fracasso veio à tona no final, o uso do tempo passado me pareceu ser o mais interessante. Para que a estrutura fizesse sentido, no entanto, eu precisava criar uma outra investigação, posterior à primeira. Daí veio a idéia do encontro entre o diplomata e o policial.

As escolhas que fiz, em certa medida, denotam também a influência e as sugestões trazidas pelos textos de Ricardo Piglia. O escritor argentino, como se sabe, já apresentou algumas teses próprias sobre a estrutura do conto. Na mais conhecida delas (que, de certa maneira, serviu de base a todas as outras), publicada no seu livro *Formas Breves*, ele parte de uma pretensa anotação que Tchecov teria feito num caderno (“*um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se*”) para afirmar o seguinte:

A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não-escrito.

Contra o previsível e o convencional (jogar-perder-suicidar-se), a intriga se oferece como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto.

Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias.  
(...) O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.<sup>1</sup>

A partir desta convicção, Piglia examinou e criou novos olhares sobre as obras de contistas como Kafka, Hemingway e Borges, oferecendo argumentos a partir de exemplos diversos para mostrar que cada um destes contistas construiu seu estilo característico ao criar um modo próprio de apresentar as histórias evidentes e as histórias secretas em seus contos.

O desenvolvimento da narração em dois tempos, de certa forma, explicita ao máximo a sugestão de Piglia – se há algum truque narrativo ali, no caso, é somente o fato de que, ao final, descobre-se que a história secreta, que trata de ações terroristas, tem o seu desfecho justamente no tempo narrativo que está mais evidente, o do encontro entre o policial e o diplomata. Quis assumir de forma explícita este truque narrativo, de tal maneira que esta história secreta em nenhum momento parece ser o assunto principal do conto – a história central em torno do encontro do repórter com um ex-presidente exilado talvez seja rodeada de mistério, mas não é secreta, é evidente.

Dessa forma, assimilando a tese estrutural de Piglia e a narração no pretérito, pretendi que o tom de *O Velho e o Novo* soasse *tradicional* em todo o seu desenrolar (ou quase), de maneira que a própria forma narrativa ecoasse uma proposta falida do sistema clássico de “*ordem e progresso*” (cuja falência, a seu modo, a trama pretende trazer à tona). Sobre isso, deparei-me com outro trecho de Piglia bastante instigante, que, de uma maneira peculiar, sugeria o tom que o conto apresentou:

---

<sup>1</sup> PIGLIA, Ricardo, “Teses sobre o conto”, in: *Formas Breves*, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2004, pp. 89-90.

O relato se dirige a um interlocutor perplexo, que vai sendo perversamente enganado e termina perdido numa rede de fatos incertos e palavras cegas. Sua confusão decide a lógica intrínseca da ficção.

O que compreende, na revelação final, é que a história que tentou decifrar é falsa e que há outra trama, silenciosa e secreta, a ele destinada.

A arte de narrar se baseia na leitura equivocada dos sinais. Tal como as artes divinatórias, a narração desvela um mundo esquecido em pegadas que encerram o segredo do futuro.<sup>2</sup>

Resolvi usar o pretérito justamente porque nesse caso eu quis conduzir a imaginação do leitor para uma compreensão histórica dos personagens citados, tratando de um mundo esquecido e de um futuro perdido.

Como já disse anteriormente, a relação entre o leitor e o narrador ausente em *O Velho e o Novo* conciliou-se com um paralelismo narrativo (os dois tempos cronológicos) e com o uso de um outro recurso tradicional (o tempo verbal no pretérito), como modo de mediar a relação entre o leitor e as ações dos personagens. Para isto, usei bastante um outro recurso, o dos diálogos e falas de personagens (com o uso de um gravador, inclusive). Devo dizer que fiz isso não porque a regra do narrador ausente obriga a isso, mas sobretudo por gosto em fazer diálogos. Mas esta é uma escolha que, mais uma vez, aproxima o conto dos textos próprios para teatro e/ou cinema, e este movimento foi consciente, justamente para manter essa proximidade com outras artes – embora não me pareça que o uso constante de diálogos (que também ocorre no conto seguinte a este ensaio, *Washington*) seja um recurso obrigatório e inescapável para um narrador ausente.

Na verdade, o fraseamento dos contos, sem digressões, de modo geral os torna assemelhados ao texto feito para teatro ou cinema, apesar de um ou outro elemento estranho (o uso de gravador novamente é um exemplo). Pois a intenção de fazer este exercício é justamente a de apresentar como produção essencialmente literária aquilo que, tendo forma próxima do texto funcional de outras artes, não abre mão de se pensar como escrita.

---

<sup>2</sup> FIGLIA, Ricardo, “Novas teses sobre o conto”, in: *Formas Breves*, p. 103.

Sob este aspecto, vale notar que as bifurcações entre tramas evidentes e secretas pensadas por Piglia encontram uma curiosa ressonância com a visão de Foucault sobre a literatura. Na sua conferência *Linguagem e Literatura*, diz uma frase a que já me referi (“*toda obra diz o que ela diz, o que ela conta, sua história, sua fábula, mas, além disso, diz o que é a literatura*“) e, em seguida, completa o seu raciocínio:

Acontece que ela não o diz em dois tempos: um tempo para o conteúdo e um tempo para a retórica; ela o diz em unidade. (...)

Ela vai ser obrigada a ter uma linguagem única e, no entanto, bifurcada, uma linguagem desdobrada, visto que ao mesmo tempo que diz uma história (sic), que conta algo, deverá a cada momento mostrar, tornar visível o que é a literatura, o que e a linguagem da literatura, pois a retórica, outrora encarregada de dizer o que deveria ser a bela linguagem, desapareceu.<sup>3</sup>

Logo no início da conferência citada, Foucault diz uma frase bastante interessante e intimamente ligada ao propósito deste trabalho: “*Formular a questão ‘o que é a literatura?’ seria o mesmo que o ato de escrever*”.<sup>4</sup> É a definição dos nossos tempos (pós-modernos, poderia dizer): trata-se de literatura a partir do momento em que se pensa como tal. E a partir do momento em que é lida como tal, é preciso acrescentar. Não é por acaso que o título deste ensaio faz referência ao título de um dos capítulos do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino<sup>5</sup>: neste livro o escritor italiano faz uma fascinante reflexão sobre, entre outras coisas, o papel que o leitor deve exercer diante de uma narrativa literária – tema sobre o qual também Umberto Eco se debruçou em *Seis passeios pelos bosques da ficção*. De certa maneira, como ambos os italianos apontam, qualquer texto precisa que o leitor exerça seu papel de forma adequada para tornar-se um texto literário – por outro lado, para que um texto seja literário, ele precisa apenas ser feito para ser lido, e nada mais, como diria o famoso corvo. Para que um texto seja literatura, e não uma peça escrita em função de outra arte,

<sup>3</sup> FOUCAULT, Michel, “Linguagem e Literatura”, In: MACHADO, Roberto, *Foucault, a filosofia e a literatura*, Pp. 146-147.

<sup>4</sup> Idem, p. 139.

<sup>5</sup> CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003.

basta-lhe que sobreviva no papel, sem precisar de nenhuma ajuda além da leitura imaginosa.

É tendo isso em vista que proponho esta aposta na imaginação do leitor para completar os personagens e mundos, a partir do relato somente das ações. Em suas conferências de Harvard, ao relembrar a origem dos estudos sobre a ficção, Eco nos recorda que:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e  *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu.<sup>6</sup>

A proposta aqui é simples: a partir do momento em que o narrador não se dirige ao leitor para explicar a fábula (seja fazendo análises psicológicas dos personagens ou contando a origem do seu relato), caberá ao leitor aceitar a “suspensão da descrença” de forma explicitamente ativa, porque há algo nos personagens a se completar. Isso, novamente, se aproxima das propostas de Robbe-Grillet já comentadas – é o interesse em fazer um texto para um *novo leitor*, a que tanto o francês quanto Eco se referem, que vem à tona. A capacidade das palavras bem-postas sugerirem o indizível é comentada por Calvino no ensaio *Exatidão*, das suas *Seis Propostas para o próximo milênio*:

A palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo.

Por isso o justo emprego da linguagem é, para mim, aquele que permite o aproximar-se das coisas (presentes ou ausentes) com discrição, atenção e cautela, respeitando o que as coisas (presentes ou ausentes) comunicam sem o recurso das palavras.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> ECO, Umberto, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 81.

<sup>7</sup> CALVINO, Italo, *Seis propostas para o próximo milênio*, pp. 90-91.

A perspectiva histórica trouxe a *O Velho e o Novo* esta aproximação maior com a forma tradicional. No conto seguinte, voltei a usar um tempo narrativo único, com um único protagonista. Se eu quis usar em *O velho e o Novo* certos artifícios que o aproximaram da forma clássica, neste escolhi um tempo verbal que lhe dá, talvez, um tom mais sombrio – como se fosse uma predição. Vale lembrar novamente as teses de Ricardo Piglia, quando ele aponta a crise que os escritores modernistas trazem ao formato de “história secreta” que dá base à sua tese:

A versão moderna do conto, que vem de Tchecov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só.<sup>8</sup>

A partir destas questões (e de algumas outras, certamente) escrevi o conto *Washington*, que se segue.

---

<sup>8</sup> PIGLIA, Ricardo, *Formas Breves*, p. 91.