



O discurso *não confiável* em *O Delfim*

Rafael Martins da Costa*

Resumo: O presente estudo tem por objetivo oferecer uma breve apresentação da recepção crítica no Brasil do romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires, para, logo em seguida, propor uma leitura possível da questão da verdade na obra. Esse texto tem como objetivo, ainda, apresentar a noção de *escrita irônica*, contrapondo-a a noção de *narrativa entrelinhas*.

Abstract: This study aims at offering a brief presentation on the Brazilian critical reception of the novel *O Delfim*, by Jose Cardoso Pires, and then proposing a possible reading of the question of Truth in the novel. Moreover, this text also seeks to present the idea of ironic writing, contrasting it with the idea of a narrative between the lines.

Palavras-chave: Literatura portuguesa, ficção contemporânea, teoria da literatura, ironia.

Keywords: Portuguese literature, contemporary fiction, irony.

1 Introdução ou brasileiros leem *O Delfim*.

Que interesse o leitor brasileiro pode ter pelo romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires? Uma pergunta como essa, feita assim, logo de saída, pode gerar respostas variadas ou simplesmente produzir novas questões: “é mesmo necessário ter um *interesse* ao se ler um romance”? “Quem está, aqui, sendo chamado de ‘leitor brasileiro’”? E, como desdobramento dessas novas perguntas, pode surgir a questão mais fundamental, “o que é *O Delfim*”?

Não queremos sugerir, com esse começo profuso de indagações, uma dispersão do propósito estabelecido no resumo desse trabalho, nem tampouco pretendemos, aqui, responder todas elas. Queremos, apenas, iniciar nossa leitura do *O Delfim* a partir de um questionamento que nos tem perseguido desde que, para a feitura deste texto, começamos a ler alguns trabalhos da fortuna crítica do livro escritos por brasileiros.

Parece haver um certo consenso entre esses críticos¹ de que é impossível “descodificar”² o romance de Cardoso Pires sem tomá-lo como uma alegoria da situação

* Graduação em Letras, Unicamp. Trabalhos publicados na área de Literatura brasileira, Teoria Literária, Literatura Contemporânea

¹ Obviamente, não pretendo com isso sugerir que *todos* os estudos surgidos no Brasil sobre a obra de Cardoso Pires apresentam convergência no ponto que apresentarei a seguir. Nem que essa leitura só

política de Portugal no momento da sua publicação. Segundo Izabel Margato, por exemplo, “o projeto de criação literária do autor *só* pode ser pensado como um processo articulado às questões sociais e políticas do seu tempo e, *fundamentalmente, do seu país*”³ (grifos nossos). A mesma chave de leitura encontra-se no prefácio de Teresa Cristina Cerdeira à edição brasileira comemorativa dos 40 anos de publicação da obra: “temos que tomar este romance inserido no seu tempo, que é tempo de revolução (...), uma revolução que, naquele ano de 1968 em Portugal, só poderia acontecer clandestinizada, como a esconder-se por detrás de outros fatos aparentemente supérfluos”⁴. Essas duas leituras apontam para a *necessidade* de se observar um contexto histórico marcado pela ambiguidade: por um lado, no mundo não-ibérico, a revolução, o Maio de 1968 em Paris e todo o macrocosmo da contracultura; por outro, no cenário lusitano, a repressão salazarista. Nessa medida, *O Delfim* seria uma obra fundada em tais ambivalências e o bom leitor, aquele que não perdesse de vista esse mundo externo a ela. Cardoso Pires figura, assim, como um escritor revolucionário, “que trava uma forte batalha contra o Estado”⁵ através do seu instrumento de trabalho, i.e., da literatura.

Mas essa luta, evidentemente, não pode ser direta, sob o risco de o autor ser obrigado ao silêncio pelas técnicas próprias de uma ditadura. Não é sem motivo, pois, que os críticos evocam a ideia de uma “narrativa de entrelinhas”⁶: a ficção é tomada como um discurso privilegiado pois oferece mecanismos de cifração, por meio dos quais o escritor desfere sua voz crítica contra o regime imposto. *O Delfim* é, garantem essas leituras, uma obra própria de seu tempo e o universo fictício ali apresentado se relaciona através de uma relação mimética com o contexto do Estado Novo, ainda que essa relação seja, por vezes, obscurecida pelo autor: “[n]a história local de Gafeira(...) podemos identificar claramente um micro-cosmo de Portugal”, pois “a obscuridade que percorre toda a trama remete aos tempos sombrios da ditadura de Salazar e, ao questionar a verdade dos relatos das personagens, Cardoso Pires questiona todo um

ocorra no Brasil. Apenas que há, sim, uma crença compartilhada por muitos críticos brasileiros, da qual tratarei nessa introdução.

² MONTAURY, Alexandre. s/d.

³ MARGATO, Izabel. 2006, p.198.

⁴ CERDEIRA, Teresa Cristina. 2008, p.6.

⁵ COUTINHO, Marcos V. Fiúza. 2008, p.41

⁶ MONTAURY, A. op. cit.

sistema de produção e legitimação de enunciados, pondo em dúvida a verdade oficial do Estado”⁷.

Dessa maneira, todas as obscuridade e dificuldades de recompor o “triste caso de Gafeira”, narrado pelo Escritor (personagem), são apaziguadas como sendo, na verdade, um mecanismo engendrado pelo escritor (sujeito-ético) gênio-revolucionário que é Cardoso Pires. Daí a razão desses trabalhos críticos que comentamos aqui se voltarem majoritariamente para o estudo dos mecanismos ficcionais, uma vez que a elucidação dessas técnicas (de cifração) permitiria recompor o não-dito, ou seja, a crítica à situação política implícita no texto de Cardoso Pires. Por isso, também, o leitor é convocado por esses textos para uma participação ativa sobre o romance – não no sentido de encontrar outras não-previstas pelos críticos, mas de confirmar a “escrita entrelinhas”. “O leitor hábil”⁸ é, assim, aquele que tem “uma apurada percepção, para que no desenrolar da narrativa, consiga recuperar o ‘contexto cifrado’, a ‘história implícita’”⁹, porque, só dessa forma, ele trará “à cena aquilo que a ditadura busca escamotear”¹⁰. Por oposição, aquele leitor que não tiver “o rigor necessário”¹¹ para chegar a “essa leitura profunda” da verdade não-dita mas implícita no texto, correrá o risco de ser chamado de mau leitor e, por isso, não poderá “usufruir de tudo que um texto como este proporcionar”¹² (sic).

Creemos, no entanto, que é possível arriscar novas leituras, mesmo que elas possam ser consideradas obras de leitores pouco hábeis. É o que pretendemos nesse trabalho. Antes de iniciar nossos comentários sobre o texto de Cardoso Pires, pedimos permissão para relatar nossa experiência de leitura do romance. A primeira vez o que lemos, como de costume, passamos diretamente ao texto, sem dar atenção aos paratextos críticos, no caso, a orelha, escrita por Franklin de Oliveira, e o prefácio, de T. Cristina Cerdeira. À medida que dávamos sequência à leitura, parecia-nos cada vez mais clara a ideia de que estávamos diante de uma *narrativa irônica* (voltaremos à questão da ironia mais adiante), na qual um narrador sente o “peso de narrar”¹³ uma história em que a Verdade sobre um evento – no caso, o episódio ocorrido na casa dos Palma Bravo na noite do dia 12 de maio de 1967 – não pode ser mais reconstituída, posto que se diluiu em várias e contraditórias “verdades”. Ou por outra: que esse Escritor figurava como

⁷ COUTINHO, M. V. F., op. cit., p.40

⁸ MONTAURY, A. op. cit.

⁹ COUTINHO, M. V. F., op. cit., p.41

¹⁰ COUTINHO, M. V. F., op. cit., p.41

¹¹ COUTINHO, M. V. F., op. cit., p.41

¹² COUTINHO, M. V. F., op. cit., p.41

¹³ CARDOSO PIRES, José. 2008, p.243

um enunciador que não parece acreditar na possibilidade de reconstituir o passado “tal como ele ocorreu”. Mais ainda: que *O Delfim* era, sobretudo, um romance ancorado no pensamento de uma cultura dita pós-moderna, que questiona a existência de uma representação objetiva do real, i. e., que nega a possibilidade de se chegar aos fatos. Qual não foi, portanto, a nossa surpresa ao ler o prefácio de Cerdeira e encontrar logo na primeira página que aquele romance era uma alegoria da *realidade* salazarista e que só conhecendo o referente era possível acessar aquilo que o texto queria dizer “de fato”.

Trata-se, pois, de uma leitura que, em muito, distancia-se da nossa, na medida em que postulava a existência de uma *verdade* a ser “descodificada” pelo leitor. Mais que isso: essa leitura sugere, também, que o leitor que não chegasse à mensagem cifrada – além de prejudicar sua própria fruição estética, é claro – estaria cometendo uma injustiça histórica, visto que o romance teria sido escrito *contra* a Verdade Oficial do Estado Salazarista, e não *contra* a *possibilidade* de verdade.

Poder-se-ia objetar, porém, que o motivo da divergência interpretativa em relação aos autores citados acima seria a nossa ignorância da história recente de Portugal. Não é uma objeção totalmente injusta. Cabe, em nossa defesa, contudo, retomar a pergunta que abre esse artigo: Que interesse o leitor brasileiro pode ter pelo romance de José Cardoso Pires? E, especificando mais os termos, referimo-nos ao leitor medianamente informado dos últimos episódios da política portuguesa. Terá ele que ler alguma obra historiográfica de referência, antes de iniciar a leitura de *O Delfim*? Esta última pergunta não deve ser entendida como simples provocação, mas como decorrente das sugestões dos textos interpretativos comentados mais acima. Ora, se a trama de Cardoso Pires é elíptica, fragmentada e obscura por ser uma representação dos “tempos sombrios da ditadura de Salazar”, não seria praticamente impossível a um leitor não-português caminhar pelo livro?¹⁴ Cremos que, se assim o fosse, não haveria razão que justificasse o comentário, com o qual estamos de acordo, de Franklin de Oliveira na orelha da edição comemorativa: “Incorporá-lo [*O Delfim*] ao universo literário do leitor brasileiro, tão distanciado da nova ficção portuguesa, é ato de lucidez intelectual”.

Não se trata, aqui, de negar a possibilidade de ler *O Delfim* como uma grande figuração do Estado Novo português. Todos os estudos acima apresentados são felizes

¹⁴ Inversamente, um leitor português, depois de ler Machado de Assis, espanta-se com os críticos que sugeriam – seja pelo biografismo, seja pelo historicismo – que era necessário compreender a História do Brasil do século XIX para ser um bom leitor de Machado. Isto é, para ser leitor aquele capaz de encontrar a verdade não-dita, por trás da ironia machadiana, ou “encontrar o genuíno Machado, ancorado no pressuposto de que é não só possível, como indispensável *desmascará-lo*, arrancando-lhe os disfarces e denunciando a transparência das ‘caretas’”. BAPTISTA, A. B.. 2003, p.117.

nos propósitos que estabelecem para si: identificar no romance as metáforas do contexto político e descrever – ou “descodificar” – os mecanismos usados para a elaboração do discurso metafórico. No entanto, parece-nos que seja um “ato de lucidez intelectual” permitir outras leituras. Nesse sentido, o problema está na postulação da relação entre um significante (romance) / um significado (ditadura salazarista). Talvez seja o caso de se pensar na possibilidade de ampliação dessa relação, recorrendo-se à proporção significante/ *significados*. A vantagem desse novo paradigma é aceitação pós-moderna de que não há uma só verdade sobre um texto e que, mesmo que houvesse uma intenção por parte do autor de ancorar seu romance num referente externo, o leitor é quem irá, por fim, decidir o sentido do texto. Não é o caso de um relativismo total, mas de uma concepção interpretativa que não prevê a existência de uma alegoria transparente. Ou, no caso, de uma outra leitura que não reconhece no texto de Cardoso Pires apenas uma *narrativa de entrelinhas*, mas, por outro lado, identifica-o como uma *narrativa irônica*, conforme falaremos a seguir.

2 O Delfim como narrativa irônica.

A divergência que apontamos no parágrafo anterior talvez esteja no modo como a ironia é entendida por nós e pelos autores comentados. Passamos, então, à explicitação dos pressupostos teóricos que justificam nossa leitura.

Em estudo recente, a crítica canadense Linda Hutcheon propõe uma conceituação do discurso irônico, a qual gostaria de convocar para esse trabalho. Ao contrário de teóricos como Wayne C. Booth, Hutcheon pensa a ironia não apenas como uma antífrase do sentido explícito pelo ironista, i.e., como um querer dizer o contrário do que se diz, mas, antes de mais nada, como um discurso *não confiável*:

Uma coisa que a ironia não parece ser é o que ela usualmente é tida como sendo: uma simples substituição antifrástica do não dito (chamado “sentido irônico”), por seu oposto, o dito (chamado de “sentido literal”). (...) O “sentido irônico” não é, assim, simplesmente o sentido não dito e o não dito nem sempre é uma simples inversão ou o oposto disto: ele é sempre diferente – o *outro do* dito e mais que ele. É por isso que não se pode confiar na ironia: ela mina o sentido declarado, removendo a segurança semântica de “um significante/ um significado” e revelando a natureza inclusiva complexa, relacional e diferencial da criação de sentido irônico¹⁵.

O ganho desse ponto de vista sobre a ironia é que, agora, ela é entendida não mais como um discurso *assertivo*, tal como ela aparecia no trabalho de Booth, ainda que este

¹⁵ HUTCHEON, Linda. 2000, p.28-9; 30

reconhecesse que a fala irônica se faz a partir da contradição, da exploração do contraste da linguagem¹⁶. Para Hutcheon, a relação não é mais única, porque no jogo irônico o dito não é anulado pelo não-dito. Daí, a proposta de *aspecto inclusivo* da ironia, que “torna possível repensar a noção semântica padrão da ironia” e aceitar “o sentido irônico como algo em fluxo e não fixo. [Pois] ela também implica um tipo de percepção simultânea de mais de um tipo de significado”¹⁷.

No que diz respeito ao fato da ironia ser apontada, por muitos, como um recurso privilegiado para aqueles momentos não-democráticos, Linda Hutcheon parece não confiar tanto nesse privilégio. Justamente por não excluir o sentido literal, i.e., por ser *inclusiva*, a fala irônica pode ser usada como propaganda da manutenção de um determinado *status quo* que, supostamente, desejar-se-ia combater. Isso mostra, segundo a teórica, que ironista não detém o controle do seu próprio enunciado, na medida em que quem decide se determinado texto é irônico ou não é o interpretador – “o processo ocorre à revelia das intenções do ironista”¹⁸. Aquele que quer ser irônico não tem garantia de que seu interlocutor reconhecerá isso, da mesma forma que, por vezes, somos acusados de “irônicos”, quando para nós não havia ironia na fala. Ou seja, de fato, não se pode confiar na ironia. Por isso, a verdade não entra na relação irônica - “com a ironia você sai do reino do verdadeiro e do falso e entra no reino do ditoso e do desditoso”¹⁹, uma vez que “a ironia remove a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem”²⁰.

Queremos, agora, trazer esse ganho teórico para o que me interessa aqui: analisar como *O Delfim* se relaciona com a questão da verdade. Acreditamos que seja possível aceitar que este romance não estabelece uma relação de confiabilidade com nenhuma “narrativa mestra”, para usar a expressão de Jean-François Lyotard, seja ela revolucionária ou conservadora, justamente por ser uma *narrativa irônica*. Isso significa dizer que talvez seja o caso de se reconhecer que já não é mais possível se chegar a uma verdade escondida nas “entrelinhas”, pois, se assim o fosse, estaríamos mais próximos de uma sátira do que de uma ironia²¹.

¹⁶ CF. BOOTH, Wayne C., 1980

¹⁷ HUTCHEON, Linda. op. cit., p. 93

¹⁸ HUTCHEON, Linda. op. cit., p.28

¹⁹ HUTCHEON, Linda. op. cit., p.32.

²⁰ HUTCHEON, Linda. op. cit., p.32.

²¹ Para Northrop Frye, a sátira é combativa, militante, enquanto a ironia não prescinde da dúvida sobre a atitude do autor. Cf. FRYE, N. 1973, p. 219.

É preciso, então, apontar, logo, um procedimento argumentativo/ficcional frequente no romance de Cardoso Pires, a escrita *entre parênteses*. Vejamos o capítulo XV. Temos, ali, o narrador a descrever os contornos cartográficos da Lagoa do povoado de Gafeira:

Um viajante que ponha o dedo no mapa do Automóvel Clube e percorra o litoral vai encontrá-la [a lagoa], mais quilómetro menos quilómetro, entre a linha azul do oceano e as manchas dos montes. Se for caçador, melhor, menos a esquece, porque tem um desenho inconfundível: o contorno de uma pata de ganso espalmada sobre o papel (o que me leva a imaginá-la como gerada a milhões de anos por um gigantesco animal voador que, no regresso de outros continentes, tivesse tocado a terra naquele ponto e a afundasse, fazendo brotar a água. Um mito? Paciência. Assim como assim, não seria o primeiro da lista pessoal de um inventor de verdades que já descreveu* ondas bíblicas e peixes patriarcais) e esse desenho fica como uma miragem a atrair o caçador em trânsito.

(*) *O Anjo Ancorado*, Lisboa, 1958²².

Nesse trecho, a fala entre parênteses desenvolve uma relação paradoxal com o enunciado que a antecede e sucede: por um lado, ela se constitui como uma micro-narrativa subordinada à macro-narrativa que estava sendo enunciada até então, o que sugere uma autonomia desta em relação àquela; por outro, a leitura dessa micro-narrativa parece informar qualquer coisa sobre a maneira como o Escritor compõe a macro-narrativa e, por isso, provoca uma leitura retroativa do que havia sido dito anteriormente. Quanto ao primeiro aspecto dessa micro-narrativa, i.e., a sua subordinação, não parece ser difícil perceber que caso ela fosse suprimida, ainda assim, a macro-narrativa continuaria a ser coerente. No entanto, o trecho entre parênteses contém um comentário sobre o próprio Escritor que obriga o leitor a reavaliar o sentido do que foi dito imediatamente antes. Ou seja, ao se assumir como “inventor de verdades”, como alguém que não tem “medo do mito”, esse Escritor sugere que a verdade sobre o seu discurso – seja ele externo ou interno aos parênteses - não é verificável, ou que, pelo menos, não é única, muito menos fixa ou totalizadora. O que fazer com essa nova informação? Tratá-la como a fala de um mentiroso que diz “eu minto” e ficar, por isso, sem saber se ele mente quando diz que mente? Cremos que seja possível renunciar a essa “vontade de verdade”, a qual nos obrigaria a “correr não poucos riscos”²³ em favor da “alegoria transparente”, i.e., do entendimento do texto como uma metáfora única e já catalogada. Essa renúncia significa uma atitude

²² CARDOSO PIRES, op. cit, p. 139.

²³ NIETZSCHE, Friedrich. 2005. p.9

interpretativa essencial para a aceitação da ironia, e talvez nos leve à conclusão de que não é possível descodificar *o sentido* cifrado nas entrelinhas.

É por isso que essa “escrita entre parênteses” que ocorre não só no capítulo XV, mas em todo o romance, merece ser destacada como um procedimento fundamental no *Delfim*: é a partir dela que podemos perceber como o texto se constrói como um discurso irônico. Ou por outra: esse “inventor de verdades”, ao se confessar como tal, abre caminho para que o tomemos não como um mentiroso, ou como um revolucionário, que mente para criticar disfarçadamente o regime totalitário, mas como um locutor *não confiável*. Não se trata, porém, de ter “um pé atrás” tal como alguns críticos recomendam que tenhamos quando nos depararmos com um narrador como Dom Casmurro, por exemplo²⁴. Isso porque o pacto estabelecido aqui é outro: o próprio Autor (personagem) de Cardoso Pires nos, lembra, amiúde que seu discurso não quer ser verdadeiro, ou melhor, que sua verdade não é única, nem verificável, mas inventada.

É possível, então, encontrar outros registros da “escrita entre parênteses” ao longo do romance, e o efeito observável será quase sempre este, a sobreposição de verdades. No capítulo III, por exemplo, o narrador comenta: “desenha-se-me, muito clara, uma frase de Tomás Manuel que anotei (ou não – é questão de procurar) no meu caderno”²⁵. Ou ainda, um pouco antes: “[A prosa do Dom Abade] é feita de muita verdade histórica (classificação da minha hospedeira), com ‘muitos e muitos casos das famílias de melhores exemplos’²⁶. Esses dois casos demonstram como os parênteses são introduzidos no texto para oferecer uma nova leitura do enunciado anterior. No primeiro exemplo, uma informação dada é submetida ao confronto com outra que, embora seja oposta a ela, não a exclui: daí a ideia da ironia como procedimento inclusivo. No segundo caso, o comentário sobre a *Monografia do termo de Gafeira* é atribuído pelos parênteses a outra pessoa. No entanto, por que o Escritor-narrador dispensou as aspas para a classificação da hospedeira e não o fez para o comentário sobre a presença das famílias exemplares na *Monografia*? Novamente, sugere-se a *convivência* de verdades.

3 A metaficção historiográfica de um “inventor de verdades”.

²⁴ Sobre o “paradigma do pé atrás” nas leituras de Dom Casmurro, conferir FRANCHETTI, Paulo. “No banco dos réus. Notas sobre a fortuna crítica recente de Dom Casmurro”, disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142009000100019&script=sci_arttext .

²⁵ CARDOSO PIRES, op.cit., p.53.

²⁶ CARDOSO PIRES, op. cit., p.52.

Queremos, nesse momento, chamar atenção para outro aspecto presente no trecho do capítulo XV acima destacado, i.e., a *ficção de autores*. Após se apresentar como um “inventor de verdades” o narrador afirma que, de mais a mais, não é a primeira vez que ele opta pelo mito, vide o livro *Anjo Ancorado*. Ora, esse texto existe efetivamente e foi escrito e publicado por José Cardoso Pires. O que dizer disso? Estamos diante de um impasse, pois poderíamos, a partir daí, concluir que esse narrador-Escritor que fala no romance é a mesma pessoa que assina *O Delfim*, o que também nos obrigaria a aceitar que um dos pressupostos mais básicos da cultura literária recente – a não confusão entre autor e voz narrativa – estaria ameaçado. Mais que isso: essa associação poderia nos reconduzir ao argumento fundador da noção de *narrativa entrelinhas*, o qual enxerga as opiniões políticas do autor-efetivo, i.e., de José Cardoso Pires, por trás dos disfarces do narrador-Escritor. No entanto, pensamos que temos justamente aí um bom exemplo da diferença entre Cardoso Pires, sujeito ético, e a voz narrativa que fala no romance, sujeito estético.

Para que essa distinção se revele será preciso entender *O Delfim* como uma ficção de autores, quer dizer, como um texto que se baseia numa dupla ficção: a) a intriga propriamente dita, i.e, os acontecimentos que ocorreram no povoado de Gafeira – a morte de Maria da Mercês, a ruína da família dos Palma Bravo, etc - e b) a criação de um narrador-Escritor para escrever sobre esses episódios, ou dizendo melhor, a atribuição da *responsabilidade* sobre o que está sendo enunciado a esse personagem. A ficção de autores é, portanto, um gênero que apresenta o motivo do autor suposto, por meio do qual aquilo que o leitor lê é atribuído a um personagem-Escritor que pode ou não ter o mesmo nome do autor-efetivo, que assina o livro. Exemplificando: em seu *A formação do nome*, o crítico português Abel Barros Baptista propõe que os romances machadianos da chamada “segunda fase” sejam analisados a partir da questão da ficção de autores²⁷. E não sem motivos. Basta ver que à exceção de *Quincas Borba*, todos os outros se apresentam como escrituras de autores supostos - Brás Cubas, Dom Casmurro e o Conselheiro Aires.

No caso de *O Delfim*, o autor suposto é esse Escritor que vai até Gafeira em duas temporadas de caça. A atribuição da autoria a tal personagem não é desprezível, pois, como veremos, esse procedimento de responsabilização abre caminho para que a noção de texto entrelinhas seja colocada em xeque.

²⁷ BAPTISTA, A. B., 2003, pp. 137-160.

O autor suposto no *Delfim* é designado, como quase todos os personagens do livro, à exceção do núcleo dos Palma Bravo, pela sua função social: Escritor ou, ainda, Autor. Não sabemos o seu *nome*. Falta, portanto, uma informação essencial, pois, como nos lembra Abel Barros Baptista, “a assinatura realiza um ato performativo ao fornecer ao leitor um nome próprio capaz de designar a singularidade de uma destinação”²⁸. Isso significa que a assinatura é capaz de garantir, inclusive juridicamente, que aquele enunciado é, de fato, um romance. Pois, para lembrar a oposição benjaminiana entre narrativa e romance, o gênero romanesco não é formado por uma narrativa social, coletiva, que se transmite por narradores anônimos. Ao contrário, o leitor de romances quer sempre a garantia de que aquela história é originária de uma individualidade. É isso que também defende Michel Foucault ao estudar a *função autor* na modernidade: “Os discursos ‘literários’ já não podem ser recebidos se não forem dotados da função autor: perguntar-se-á a qualquer texto de poesia ou ficção de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projecto”²⁹. E a assinatura é o ato performativo que marca esse “reconhecimento da paternidade”. A rigor, portanto, não há romance sem assinatura, uma vez que esse gênero não prescinde da autoria. E isso vale até mesmo para aqueles textos que são atribuídos a determinados autores, sem que se tenha certeza se eles foram de fato escritos por tais sujeitos.

A atribuição é uma forma de assinatura, de responsabilização. Ora, no momento em que o Escritor se coloca como autor, ou melhor, como aquele que *assinou* o romance *Anjo Ancorado*, ele, simultaneamente, permite que o leitor identifique a sua assinatura com aquela que está na capa do *Delfim*, i.e, com o nome de José Cardoso Pires. O processo é disparado, dessa maneira, de forma indireta: é como se assumir a paternidade de um texto implicasse também na confissão de um nome. Mas, o que é esse nome, ou ainda, para reproduzir a pergunta famosa de Michel Foucault, *o que é um autor?* Parafraseando o filósofo francês, Baptista comenta que

o nome de autor não funciona exatamente como os outros, afetado por oscilação entre o pólo da designação e o pólo da descrição mais perturbadora do que em qualquer outro nome próprio. (...) [Pois] se se descobrir que certo Pierre Dupont afinal não tem olhos azuis, nem por isso o nome “Pierre Dupont” deixa de designar a mesma pessoa; porém, se se provasse que Shakespeare não escreveu os sonetos, isso afetaria decisivamente o funcionamento do nome de autor.³⁰

²⁸ BAPTISTA, A. B., 2003, p. 149.

²⁹ FOUCAULT, M. 2006. p.49.

³⁰ BAPTISTA, A. B., 2003, p. 10.

Dá a ambiguidade do nome de autor: por um lado ele é a prova do reconhecimento da originalidade, da paternidade; por outro, o seu funcionamento dependerá de uma *leitura*, do modo como o interpretador entende a assinatura. Voltando para a assinatura do narrador-Escritor, encontramos-a como a tínhamos descrito acima: não mais anônima, mas sob a forma *José Cardoso Pires*. Essa coincidência entre os nomes do autor suposto e do autor efetivo estabelecida pelo próprio narrador-Escritor sugere a transferência da ficção para o extra-ficcional. Ou por outra: o nome José Cardoso Pires é ficcionalizado. Isso porque o seu funcionamento passa a depender não só dos livros que ele efetivamente escreveu, mas do que o leitor entende daquilo que diz esse autor suposto. Sendo assim, nome *José Cardoso Pires* está entregue ao nível de confiança do leitor nesse narrador não confiável. Como exemplo, poderíamos citar a oposição entre a nossa leitura e a dos críticos favoráveis à *narrativa entrelinhas*. Ora, parece já ter ficado claro a diferença entre o funcionamento do nome *Cardoso Pires* nesse trabalho e nos outros anteriormente comentados. Isso é justificável pelo fato de que “o efeito radical do motivo do autor suposto [é este]: não apenas constrói a ficção de autor, como transforma o autor real em ficção”³¹. À diferença dos romances machadianos, no entanto, aqui o dispositivo de ficcionalização é acionado não apenas no momento da leitura, mas já está explicitado no próprio texto. É o narrador-Escritor que nos dá a medida desse alargamento da ficção para os elementos externos à obra, ou para o “real”, se quisermos. Trata-se, portanto, de um texto “mitológico”, para usar a designação da voz narrativa que lança um olhar sobre a realidade. Mas que real é esse que, agora, é convocado para a ficção? Certamente, não se trata de uma relação que exige que as “verdades inventadas” sejam julgadas a partir de uma verdade totalizante externa, tal como se dá no romance histórico.

Por isso, parece-nos, nesse momento, adequado apontar n*O Delfim* traços daquilo que a teoria literária mais recente chama de *metaficção historiográfica*. Por ter esse gênero(?) se tornado um lugar comum para o estudo do pós-modernismo, é escusado descrever, aqui, todas as suas características. De mais a mais, seria prejudicar a possibilidade de outras leituras diferentes da nossa – lembremos: estamos diante de um texto *não-confiável*, que escapa a toda interpretação totalizante – ao tomar o texto como representante de uma estrutura crítica. Queremos, porém, apontar um aspecto que

³¹ BAPTISTA, A. B., 2003, p. 152.

nos interessa antes de finalizar essa breve leitura: a relação particular que a metaficção historiográfica (MH) estabelece entre *verdade* e *denúncia*.

Como explica Linda Hutcheon, na sua *Poética do pós-modernismo*, a MH é mais descrente do militante: “e é isso que justifica o cepticismo, mais do que qualquer denúncia verdadeira”³². E é por ser um discurso cético que podemos entender o metaficcional historiográfico também como uma fala *não confiável* ou não comprometida com uma “narrativa mestra”. Daí o ponto que comentávamos acima: esse não comprometimento sugere que, na MH, a História perdeu seu *status* de discurso verdadeiro sobre o real. Aliás, dizendo melhor, a historiografia é entendida justamente como um *discurso* e, portanto, como algo que se funda numa interpretação da realidade. Ou seja, o real é apreendido como um texto, sendo, por isso, impossível se aceitar que alguém se aproxime dele senão pela leitura. Temos, portanto, uma proximidade entre ficção e realidade, na medida em que ambas são entendidas como constructos. E o sentido desses textos está abandonado à própria sorte: é o interpretador que irá lhe dar os contornos. Daí a noção cara para a cultura pós-moderna, segundo a qual “só existem *verdades* no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas verdades alheias”³³.

4 Conclusão

Seria desnecessário apontar as várias versões para o episódio ocorrido na casa dos Palma Bravo como uma manifestação dessa pluralidade de verdades nO *Delfim*. Acreditamos que é uma associação mais ou menos implícita nos comentários feitos mais acima. Queremos, antes de terminar, voltar ao motivo do autor suposto, para relacioná-lo com a questão da verdade. A sugestão feita pelo próprio narrador-Escritor de que sua assinatura é equivalente a de Cardoso Pires não autoriza que aceitemos que o autor suposto é um porta voz do autor efetivo. Nem tampouco que aquele é um *alter ego* deste. E essa conclusão continuaria valendo mesmo que se descobrisse que existiu “de fato” um povoado governado por uma família chamada Palma Bravo e, que um dia, um certo escritor de nome José Cardoso Pires lá esteve a caçar. Porque não se trata mais nO *Delfim* de um relato de uma experiência pessoal, mas sim de um ficcionalização de qualquer experiência. Por isso, acredito que a interpenetração das assinaturas dos autores suposto e efetivo se pode entender pelo traço metaficcional historiográfico já

³² HUTCHEON, L. 1991, p.142.

³³ HUTCHEON, L. 1991, p.19.

apontado aqui: a textualização do real. A sugestão desse narrador-Escritor é que não dá mais para responder quem é José Cardoso Pires sem que se tenha em mente que essa resposta será uma *interpretação do nome* José Cardoso Pires. E por extensão, não se pode mais dizer o que foi determinado acontecimento, pois só podemos chegar ao fato por meio de uma leitura, que será sempre, irremediavelmente, apenas uma verdade dentro do conjunto das várias outras possíveis.

Por isso, esse narrador *não confiável* é tão contraditório e ambíguo: se, por um lado, ele não parece “temer o mito”, como vimos no capítulo XV e como ocorre em vários outros momentos em que ele se confessa imaginando determinada situação, por outro lado, ele é diretamente afetado por sua posição de autor suposto. É que esse lugar também o inscreve numa tradição: a tradição romanesca, sobretudo a do romance policial. Ingrata posição, portanto. Afinal, nós leitores esperamos de um autor uma história que seja verossímil, que resolva os enigmas que ele mesmo criou. Daí o “peso de narrar” de que tanto reclama o autor suposto nO *Delfim* (e aqui fica apontada a necessidade de um outro estudo que analise essa sensação) :

Sei, todos nós sabemos, como pesa o tempo vencido sobre quem se aventura a recompô-lo. (...) Necessita de discutir consigo mesmo, à medida que recorda, e assim fá-lo por respeito, pela condição de homem em face da distância e da ausência. É, considero aqui, um ofício delicado contar o tempo vencido³⁴.

Contudo, nem mesmo o autor suposto pode decidir pela explicação do que “realmente” aconteceu na casa dos Palma Bravo. Porque ele é também um leitor dos fatos presentes na sua própria ficção. E, por isso, não pode mais chegar ao passado “tal como ele ocorreu”, pode apenas “inventar verdades” sobre ele.

Referências

- ARNAUT, Ana Paula S. D. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Almedina, 2002.
- BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome – duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980

³⁴ PIRES, J. C., 2008, p.243

- CERDEIRA, Teresa Cristina. “O Delfim: bispo em xequê, golfinho devorado, herdeiro sem poder”. In: Cardoso, Pires. *O Delfim*. RJ: Bertrand Brasil, 2008.
- COUTINHO, Marcos V. Fiúza. *Nas malhas do texto: verdade e poder n’O Delfim, de José Cardoso Pires*. Dissertação de Mestrado/PUC-RJ, 2008.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- _____. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LIMA, Luis Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 1989.
- MARGATO, Izabel. “Os procedimentos de escrita de José Cardoso Pires”. In: *Via Atlântica*, V. 9, USP, 2006.
- MONTAURY, Alexandre. “O Delfim, narrativa de entrelinhas”. In: *Revista Semear*, nº 5, PUC-RJ, s/d.
- NIETZSCHE, Friedrich. “Dos preconceitos filosóficos”. In: *Além do bem e do mal – prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- ROSENFELD, A. “Considerações sobre o romance contemporâneo”. *Texto/Contexto*. SP: Perspectiva, 1996, pp.75-97.
- SELIGMANN-SILVA, M. “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”. *História Memória Literatura*. Campinas: Editora da Unicamp. 2003