

## 4 Intertexto e/ou Hipertexto

Intertexto é um discurso de vários discursos feitos,  
aberto a muitos outros por fazer.  
Mario Chamie

O texto literário pode ser visto como ponto de integração de outros textos, nem sempre literários. Todo texto é constituído de partículas ou partes de textos, ou seja, todo texto é feito de citações. O texto literário também pode ser visto como uma confluência de memórias e de outros textos, organizados e reescritos por um escritor. Chama-se a esse fenômeno Intertextualidade que é, entre outros aspectos, a soma e a confluência de outros textos, de maneira integrada, interdependente e complementar, dando origem, assim, a um novo texto. O ato de leitura pode levar o leitor a preencher lacunas com seus conhecimentos prévios, num esforço de aprendizagem, numa tentativa de percepção das inferências e interferências textuais, porque o texto literário também é um compósito de textos a serem decifrados pelo leitor. Não é por estar presente no texto que todos os elementos estão “ditos” e identificáveis, então cabe ao leitor viabilizar a presença e a funcionalidade dos diferentes segmentos que formam a rede de sentidos de que todo texto é composto.

No romance *O Delfim*, José Cardoso Pires escreve um romance policial “aparente” para poder falar de política. Ele cria histórias que se entrecruzam, que se mesclam. O leitor tem de estar atento para perceber em que momento uma se sobrepõe à outra para, logo em seguida, derivar (de volta) para o segundo plano. Existem lacunas a serem preenchidas e idéias a serem desenvolvidas. Mas de que maneira o escritor português estrutura essa simbiose entre estas duas histórias “centrais” (calcadas em micro narrativas, em pequenas versões)? E entre escritor e leitor ?

Se podem coexistir duas ou mais tramas imbricadas (ora transparentes, ora ocultas, sem predomínio absoluto de nenhuma delas), a troca entre elas é que permite que o romance sobre a Gafeira realize esse processo de mostragem/ocultação. Esse tipo de mecanismo permite que um

escritor possa captar, para o seu texto, um outro autor, um personagem de outro livro e assim por diante. José Cardoso Pires, nO *Delfim*, explora e acentua esse procedimento:

Arrancaram de lá o corpo de Maria das Mercês, esse espinho branco cravado no lodo, essa anêmona de cabelos soltos a tremularem na corrente. Ofélia murmuro. Ofélia à flor das águas como no sempre venerado santo William Shakespeare.

Mas estes montes são pobres. Nem ao anoitecer têm grandeza para se poder estender sobre eles um imponente manto de púrpura digno de dar passagem a uma Ofélia. E, francamente, só por delírio pretensioso é possível chegar a tamanha ingratidão para com Maria das Mercês, criatura humana – não dos livros. Ofélia, Hamlet, Cena V, e coisa e loisa, estão a mais neste cenário. Saint William Shakespeare disse tudo sobre o assunto. Esgotou-o, meteu-nos a todos no saco dele porque escreveu uma bíblia e <<na Bíblia (cito de memória) contém-se até a defesa dos diabos>><sup>1</sup>.

O narrador-furão traz à cena portuguesa o dramaturgo inglês e suas criações Ofélia e Hamlet. O leitor pode entender o desenrolar da narrativa cardosiana mesmo desconhecendo estes personagens. Essa aproximação, que passa a fazer parte da trama, ampliando os efeitos de sugestão, pode ter sido utilizada para tornar mais denso o episódio da morte de Maria das Mercês, ao gerar certa tensão. No trecho apresentado, as citações acabam tendo um objetivo não muito comum, pois a comparação entre a mulher do engenheiro e a jovem apaixonada por Hamlet surge para, logo em seguida, ser rasurada pelo próprio narrador. O fato de as duas terem morrido afogadas por (des)amor não parece ser o motivo principal da aproximação, mas não deve ser ignorado. Cabe ao leitor desentranhar a funcionalidade dessa aproximação para o enredo gafeirense, levando em conta que a comparação talvez não tenha sobrevida, pois “Shakespeare disse tudo sobre o assunto”. Será?

O reconhecimento de algum recorte de texto dentro de um texto que o remeta a outro anterior, faz com que o leitor assuma o papel de leitor-ideal, (re)criador de um texto unificador de duas ou mais instâncias de pensamento. A memória e a capacidade de unir estes textos criam um novo texto e, por outro lado, remetem, como partes integrantes, aos outros de que provêm. Esse processo é próprio de hipertextos e citações. Uma definição que parece apropriada para *citação* é a seguinte: presença permanente de

um texto “ao lado” de um outro. E isso se torna mais claro através do significado de citar: “[do lat. *Citare.*] V.t.d.. 1. Mencionar ou transcrever como autoridade ou exemplo (...) 2. Mencionar o nome de; fazer referência a (...) 3. Referir ou transcrever (um texto) em apoio do que afirma<sup>2</sup>.”

Cardoso Pires, como sempre, também subverte esses conceitos. Ele cita, mas de forma peculiar, pois não necessita de apoio para o que afirma (porque não afirma nada diretamente) e, pelo mesmo motivo, não precisa buscar legitimação para o que escreve. O escritor português monta, com *O Delfim*, um jogo de escrita, construído nos moldes do jogo do Olho Vivo, que consiste em associar uma palavra / idéia à outra, continuamente, até chegar a uma que simbolize subversão e é praticado pelo narrador-furão e pelo Padre Novo:

Sem querer tínhamo-nos posto a brincar, como um ano atrás, ao *Jogo do Olho Vivo*, que nasceu dos acasos de um serão e que é um exercício local, muito nosso. Muito Gafeira e arredores. Um cosmonauta como Edwin Aldrin dificilmente poderia alinhar nele. Por mais desconfiado que fosse e por mais obcecado que andasse com histórias de espionagem, nunca conseguiria somar tantas razões subversivas como nós aqui na Gafeira<sup>3</sup>

Essa idéia de pensamento livre e associativo faz com que Cardoso Pires se utilize de uma estruturação narrativa que lembra a do jogo gafeirense, pois o escritor lança uma idéia e o leitor deve buscar, em seu próprio acervo, as associações pertinentes. O romance é construído com base na hipertextualidade, como percebemos pela seguinte definição do termo hipertexto:

(...) técnica de armazenamento e apresentação da informação baseada num sistema de referências cruzadas que formam uma rede de associações (à semelhança da forma como se processa o pensamento humano, baseado em associações de idéias num percurso não seqüencial<sup>4</sup>)

Originalmente, como o próprio nome sugere, hipertexto estava baseado na apresentação textual de informações de forma não-linear,

---

<sup>1</sup> CARDOSO PIRES, *O Delfim*, p.137.

<sup>2</sup> FERREIRA, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, p.332.

<sup>3</sup> CARDOSO PIRES, *O Delfim*, p.144.

<sup>4</sup> GRANDE DICIONÁRIO UNIVERSAL DA LÍNGUA PORTUGUESA: Hipertexto do Ing. Hypertext. s. m., Inform., neol.

deixando os usuários seguirem caminhos predefinidos através de uma grande coleção de informação textual.

O *sistema hipertexto*, apesar de permitir liberdade de ação numa superfície textual, através de desdobramentos e variantes, lida com seu próprio limite, físico e predefinido, não é infinito. A não-linearidade pode ser subentendida como o movimento ou o salto de um ponto para outro, baseado tanto nas necessidades dos usuários/leitores quanto nos padrões de relações explicitamente definidos pelo autor. O romance de Cardoso Pires parece narrar uma história comum, mas, pelo fato de não apresentá-la de forma totalmente linear como a maioria das narrativas tradicionais e, por tudo que já foi dito antes (tramas imbricadas, versões, inquéritos...), pode ser considerado como uma obra de escrita hipertextual.

Outro ponto que fundamenta essa análise é que, usualmente, o narrador ordena os acontecimentos de um romance, mas *o Delfim*, o escritor-furão foi construído para narrar, quase sempre, sem conseguir relacionar tempo, fala e falante. Confunde-os sistematicamente; apenas sua memória, em alguns momentos, pode guiá-lo. Mesmo assim, ela funciona como se fosse uma espécie de encenação teatral, para lembrá-lo de quem são os atores, dando continuidade a um processo de associação, que o ajuda a melhor organizar seu pensamento. No capítulo XXII, o Padre Novo cita uma história envolvendo o nosso narrador-caçador, o Engenheiro e uma manicura das unhas de prata. O jogador-furão só consegue lembrar-se destes acontecimentos um capítulo depois:

Nisto, abre-se-me um clarão na memória: <<Unhas de Prata. É ela, a mulher do crime perfeito.>> E nesse clarão reflectido nos vidros da janela aparece o meu rosto a mexer os lábios.

Já não há rua, há meia vidraça onde eu estou instalado e, em segundo plano, outro indivíduo, o Engenheiro. Os dois vultos encontram-se frente a frente, enquadrados numa sala ampla, e todos os movimentos que fazem deslizam na negrura do vidro como num espelho desfocado pela distância<sup>5</sup>.

A intertextualidade, quase sempre, só permite uma leitura conduzida e linear, diferente do hipertexto que aceita ordenações pouco usuais para os retalhos que o constituem. No caso do livro sobre a Gafeira, nosso narrador não foi construído para guiar ninguém, inclusive porque nem sempre

consegue se guiar. Sua fala é marcada por perguntas como: “quem falou isso?”, “de quem são essas palavras, que estou usando?”.

Resumidamente, temos que todo hipertexto é intertextual, mas quase sempre a intertextualidade não é um fenômeno hipertextual, o qual é marcado por permitir ao leitor a montagem de um texto próprio, sem guias.

Hipertexto tem sido definido como uma abordagem para o gerenciamento de informações, no qual os dados são armazenados em uma rede de nós (ou conceitos) conectados por ligações (ou relações). Os dados são organizados como segmentos separados de informações, embora inter-relacionados. Uma parte do hipertexto é um conjunto de ligações associativas que conectam os conceitos, que nós chamaremos de unidades mínimas, em uma rede principal.

Assim, hipertexto é uma rede de conceitos, conectados por ligações. Uma unidade mínima usualmente representa um único conceito contido em uma (ou mais) superfície de informação. Embora uma estrutura hipertextual, geralmente, ilustre somente informações textuais, pode conter outros meios de comunicação, como sons e imagens, suportados pelo sistema utilizado.

Um texto se distingue de outras formas de expressão porque se vale unicamente de processos lingüísticos. Ao produzir um texto, o escritor tem de fazer uma série de referências e demarcações textuais, para que a escrita seja compreendida. A fala dos personagens, o ritmo, as metáforas, notas, citações, divisão em capítulos, tudo visa a produzir um determinado contexto, para o entendimento do texto literário. O escritor se vale de estratégias textuais para que o leitor consiga “atualizar” o texto. Cria-se uma espécie de movimento que engloba essas estratégias e a absorção delas por parte do leitor. Essa “cooperação textual” se realiza quando o leitor consegue interagir com os códigos do texto.

Uma escrita hipertextual pode contribuir para melhorar a compreensão do texto de um romance, mas pode também, pela falta de linearidade (direcionamento da leitura), desorientar o leitor, que talvez não consiga *apanhar sentido* no que está lendo. Um texto para ser inteligível, não pode ser absolutamente não-linear. No caso do romance sobre a

---

<sup>5</sup> CARDOSO PIRES, *O Delfim*, p.162.

Gafeira, Cardoso Pires dá pistas sobre possíveis direções, sem nunca guiar a leitura. O escritor europeu “codifica” *O Delfim*, mas não impossibilita seu deciframento, pois é isto que espera do leitor: ser decifrado para não ter de devorar ninguém. Quando ocorre um tipo de reajustamento da maneira de escrever, o leitor deve tentar acompanhar este novo modelo de organização textual. No caso do supracitado romance, é inaugurada uma proposta nova de escrita e, com isso, faz-se necessário um “leitor novo”.

A construção da narrativa de *O Delfim* é organizada de modo a permitir certa reorganização do livro por parte do leitor. Um exemplo desta disponibilização operacional são os capítulos XIII e XIV. No primeiro deles, o escritor-furão vê a foto de um cosmonauta no jornal e percebe, na mesma página, a seguinte notícia: “UM LAVRADOR FESTEJOU O NASCIMENTO DE UM FILHO VARÃO (...) beberam-se cem litros de vinho, quatrocentas cervejas, duzentas garrafas de whisky...<sup>6</sup>”. A notícia sobre o nascimento funciona como um *link*, pois em seguida o narrador inicia, com reticências, um parágrafo dando continuidade ao assunto do astronauta. O *link* parece funcionar como viabilizador da comparação entre as diferentes realidades apresentadas: o atraso da Gafeira e a tentativa de homens de outros lugares de ir ao espaço.

O capítulo seguinte começa, também, com três reticências entre parênteses. Este é um recurso gráfico que simboliza a omissão de parte(s) de um texto, quando este é reproduzido. Com isso, quem reproduz o texto inicial edita as partes que pretende destacar. Cardoso Pires se vale deste recurso para voltar ao capítulo anterior e ao assunto do nascimento de um filho de lavrador e da comemoração inerente. Esta notícia tem seu sentido mais próximo ao fato narrado no capítulo XIV, do que ao astronauta, mas permanece lá para ilustrar o contraste e, imediatamente, ao se ler sobre o ganadeiro, mentalmente, nós leitores *linkamos* as duas histórias sobre lavradores, unindo-as em uma mesma categoria.

Cardoso Pires cria (sub-)textos para correlacioná-los com o “texto-guia” (a história da Gafeira), para caracterizar personagens, para fazer críticas. Assim como o livro sobre pássaros, representação de um criticado cientificismo, aparece para servir como hipertexto e, talvez, permitir um

melhor entendimento de um pensamento do nosso narrador. Devemos tentar ler nas entrelinhas de seus comentários:

Cá por mim felicito-me por não ter cara de erudito e de nunca fazer finca-pé em discussões de dicionário. Palavras cria-as o tempo e o tempo as mata, e de pássaros percebo muito pouco. Daí a admiração que eu tenho pelo curioso que escreveu o Tratado das Aves<sup>7</sup>.

Mais uma vez a referência surge para, logo em seguida, ser rasurada. O narrador é um caçador, por isso mostra certo interesse pelo livro, mas é também publicitário, ofício de quem lida com a subversão de vocábulos, que são moldados para vender um produto, num determinado período. Depois de certo tempo estas palavras perdem o “significado especial” e voltam ao léxico original. Dicionários, enciclopédias, monografias despertam curiosidade no narrador e, com isso, ajudam a definir um traço marcante de sua personalidade: intelectual, sim; porém, prático/amante da praticidade.

No capítulo XIX de *O Delfim*, o narrador cria uma canção, *October sigh*<sup>8</sup>, que serve de fundo musical para embalar a descrição que faz de uma mulher que joga *bridge*. “Esta canção (...) nunca existiu. Nem jamais alguém a poderá repetir, incluindo eu que acabo de a inventar e que não me hei-de lembrar dela por muito tempo. Já a esqueci<sup>9</sup>.” A canção funciona como um hipertexto *apenas* para valorizar o discorrer de nosso narrador sobre esta mulher que ele compara a Maria das Mercês. A jovem jogadora é apresentada como uma mulher bonita e ousada, o contrário da mulher do engenheiro, que foi educada para ser submissa e apagada. Cardoso Pires tem real preocupação com a condição de inferioridade imposta às mulheres em relação aos homens, pois são tolhidas de liberdade e reprimidas por uma sociedade machista, que não as deixa perceber, totalmente, as humilhações e agruras que sofrem. O narrador suspira pela beleza que a jovem representa. A beleza da liberdade, da ousadia. Ela com seu “halo da juventude” iluminando uma direção nova, um novo caminho possível às mulheres, porque para nosso narrador uma das imagens mais belas é a de

---

<sup>6</sup> Ibid., p.108.

<sup>7</sup> Ibid., p.192.

<sup>8</sup> “Suspiro de outubro” (minha tradução)

uma mulher-caçadora, dona de seu destino, a empunhar um rifle, “a apontar a uma ave em liberdade”.

Outubro também é a véspera de um novembro destinado à caça, símbolo de alegria, integração e, como sempre, liberdade. Período em que a jovem livre talvez seja mais livre, emoldurada pelo suspiro de um narrador, que se mostra atento às injustiças sofridas por quem não têm voz. Entre eles, mulheres que não têm sequer a ambição de caçar.

Ou de viver.

Um ar de suspiro, que começa a ser possível, pela queda do Engenheiro e pela conseqüente libertação do povo da aldeia, se confunde à nova névoa. A névoa das enguias fumegantes, que queima as amarras. Agora, suspiro e névoa, ambos formando uma nova atmosfera, respirável, propícia a que todos comemorem esse quase-novembro, mês em que estes (enfim) vivos, da Gafeira, dão graças por poderem celebrar seus mortos.

Da canção são apresentados apenas alguns versos: “*my October sigh, my silly and dearest sigh*<sup>10</sup>”. A preciosidade é que a música permite um esquecimento da realidade e, ao mesmo tempo, por ser inventada, só tem utilidade naquele momento; exerce sua função e desaparece. A música só reaparece quando o narrador-furão se lembra do cachecol de dois metros e meio que as beatas deram ao Padre Velho: “Ai, ai, *my October sigh...*<sup>11</sup>”

Outro hipertexto marcante é o caderno de apontamentos (escritos sobre tudo e todos da Gafeira) do narrador-furão. O caderno guarda anotações e comentários que servem para que o narrador-publicitário organize melhor sua agenda mental, pois toma nota de várias coisas para um livro que planeja escrever:

(...) no caderno vêm outras coisas, um comentário, uma citação, provérbios locais, desenhos (imagine-se), lembranças que ocorrem com a famigerada indicação de “idéia a desenvolver”. Mas para lá do caderno e dos signos abreviados que ele contém, eu vejo o resto um homem que escreve<sup>12</sup>»

O narrador faz do caderno um suporte para entender os acontecimentos na Gafeira, um ano depois de sua primeira visita: “(...) vou-

<sup>9</sup> Id., op. Cit., p.140.

<sup>10</sup> “meu suspiro de outubro, meu suspiro tolo e preciosíssimo” (minha tradução)

<sup>11</sup> CARDOSO PIRES, *O Delfim*, p.147.

me aproximando, de caderno na mão (...) tropeço em memórias e curiosidades da minha primeira passagem pela Gafeira”. Os escritos do caderno formam, e são, um texto virtual que aparece e desaparece, tendo como função primordial ligar histórias, memórias e versões. Com a queda do engenheiro, o escritor-furão percebe que seu caderno deve ser atualizado para acompanhar os novos tempos, deve ser agora “um canto de alegria”.

Outros hipertextos são as citações da Bíblia, de textos de autores consagrados, de fados, poemas, mas este trabalho não se propõe a analisar todos eles, apenas se vale de alguns para a exemplificação de uma prática hipertextual.

O hipertexto faz conexões dentro de um mesmo sistema/superfície, usualmente um sistema computacional. Um outro termo muito difundido é a hipermídia, que é um desenvolvimento do hipertexto, termo usado quando o salto é dado de uma mídia à outra. Difere do hipertexto, que seria *apenas* o movimento de um texto a outro(s) consecutivamente. Além disso, designa uma narrativa com alto grau de interconexão, ou seja, uma plataforma de informações vinculadas, sem que aja superioridade de uma sobre as outras. Segundo Nicholas Negroponte, o termo hipermídia se refere: “a uma coletânea de mensagens elásticas que podem ser esticadas ou encolhidas de acordo com as ações do leitor. As idéias podem ser abertas e analisadas com múltiplos níveis de detalhamento”.<sup>13</sup>

Essa afirmação pode ser melhor compreendida quando se tem em mente a idéia de que a hipermídia, grosseiramente, pode ser designada como imagem dentro de imagem dentro de imagem.

Como a superfície básica de nosso trabalho é o livro impresso, a utilização do termo hipermídia não nos parece a mais viável. Porém, *O Delfim*, de José Cardoso Pires, poderia ser considerado apenas como uma narrativa hipertextual, mas o próprio autor compactua por torná-la mais complexa, porque o escritor europeu acaba elaborando um sistema hipertextual, um misto de hipertexto com hipermídia, pois se vale de caracteres próprios dos dois conceitos, ao mesclar ficção, História,

---

<sup>12</sup> Ibid., p.180.

<sup>13</sup> NEGROPONTE, *Vida Digital*, p. 23.

Publicidade, Teoria Literária, e uma gama diversa de outras apropriações, com a realidade portuguesa.

Cardoso Pires, no texto “Visita à Oficina<sup>14</sup>”, se apresenta “armado em” crítico literário que analisa o romance. São duas superfícies de trabalho que tratam da mesma coisa: a leitura do *Delfim*. A diferença é que uma apresenta o romance e outra o reapresenta. Elas são distintas mas figuram em uma mesma mídia (livro), a troca de informações entre ambas caracteriza uma hipertextualidade. Mas o uso de elementos gráficos catapulta o sistema proposto pelo escritor português à hipermediatização. Os esboços são para “brincar” com as técnicas de análise utilizadas, por alguns críticos e professores em suas interpretações literárias. O escritor parece querer deixar claro o que consideramos um de seus mais marcantes estratagemas: “imagem dentro de imagem dentro de imagem”. O escritor finge, mais uma vez, tratar de um assunto (análise textual) para falar de um outro: crítica literariamente os críticos literários.

Do mesmo modo, é a hipermediatização que permite a aproximação que o escritor faz entre Gafeira e Portugal, através de revistas, jornais, reclames publicitários, marcas de *whisky*, todos reais e utilizados como símbolos de marca de classe ou de condição social, em um Portugal da década de 1960.

A narrativa é toda marcada pela presença de uma névoa (de opressão e de alegria), mas outro elemento que pontua o romance é o *Whisky*, que também causa uma certa névoa dos sentidos:

<<Whiiiisky...>>, grita o meu companheiro em direcção à casa. Põe as mãos em concha à volta da boca e lança com toda força: <<Whiiiisky...>>  
<<Não te ouvem>>, digo-lhe.  
<<Que se lixe.>> Alarga o passo. <<Whiiiisky...Whiiiisky...>><sup>15</sup>

Na fala do Engenheiro, notamos a sua dependência da bebida e o modo autoritário de quem está acostumado a dar ordens. Os serões na casa do engenheiro e as conversas nos bares são sempre marcados pela presença constante e vital de *Johnnie Walker* Rótulo Preto. O preço deste tipo de bebida assegura a condição social de Palma Bravo, homem rico e apreciador

<sup>14</sup> CARDOSO PIRES, *E Agora José*, p. 178.

<sup>15</sup> Id., *O Delfim*, p.194.

das coisas que o dinheiro oferece. Funciona como mais uma marca de classe, pois os pobres bebem aguardente e vinho barato, enquanto o senhor da Gafeira serve-se de J. W. B. L e champanhe das melhores safras: “(...) Fantasmas e bêbedos são os produtos da região. Há berros na rua, vem aí gente. Pum ! Pum ! Cheiram-me tanto a vinho como o Engenheiro me cheira a whisky.<sup>16</sup>”

No sempre presente capítulo XIII, o narrador suspira por um dos jornais da tarde, “*Diário de Lisboa* ou um bom *Diário Popular*”. Jornais reais, de um Portugal real, para serem lidos na fictícia Gafeira. O jornal pode ser encarado como uma exemplificação da natureza de nosso narrador, que espera ansioso um jornal – mesmo sabendo como foi “montado” pelo regime de censura ditatorial:

(...) esfregando o polegar no indicador, sentimos escorrer o esforço, o fungo quase imperceptível que reveste e que alisa os altos e baixos da nossa consciência. São jornais sem sobressaltos, é o que se pode dizer deles, lendo-os. E é o que eles nos dizem a nós, suando. Foram tão escorridos, tão lavados pela Censura, que sujaram as mãos. Este em particular vem exausto. Mensageiro maltratado mas convencido (em artigos de fundo e notas do dia) do seu Valiosíssimo Papel de Órgão da Informação nas Estruturas Nacionais (...) chegou cansado; sem voz, pode dizer-se. Abre-se e pouco adianta, a não ser para os desconfiados leitores das entrelinhas<sup>17</sup>.

Sua espera se justifica pelo fato de conseguir ler as entrelinhas. Ele, como intelectual, não pode ficar afastado dos fatos, mesmo que venham deturpados, pois essa alteração já é esperada; não existem sobressaltos no jornal e nem nosso narrador almeja ser surpreendido. Mas ele tem o direito de ler as notícias e o dever de ler essas entrelinhas. Esse tipo de leitura detetivesca se faz necessária, pois são os meios de comunicação de massa que ajudam a montar a base em que se constrói o “sistema *O Delfim*”. Atualmente, escritores absorvem os conceitos e incorporam técnicas usadas pela mídia para a construção de romances. São obras criadas a partir de um mundo globalizado e de escrita universal ( seja ela qual for). Não existem mais muitas barreiras. Da mesma maneira, a mídia se globaliza e globaliza

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 207.

<sup>17</sup> Ibid., p. 107.

as notícias e as obras de arte, que não mais “conseguem” permanecer restritas a um universo próprio. Todos estão aptos a buscar informações e a tentar compreender os fatos, mesmo que com a ajuda das inúmeras muletas de entendimento disponibilizadas pelas novas tecnologias (internet, *cd-roms*, telefonia). Atualmente, os textos, em grande parte, são escritos de maneira que permitam a interação entre escrita e leitura, através de um novo processo de construção narrativa que se vale, por exemplo, de informações universais para tratar de temas mais “regionais”, ou seja, os acontecimentos na Gafeira são perceptíveis a qualquer leitor.

Um sistema de interação passa a existir, quando sua decifração se torna possível através da interseção de suas partes. A montagem da tapeçaria que é o livro perpassa pela ordem e pela forma com que os “retalhos”, unidades mínimas, serão utilizados pelo leitor. O texto como sistema é estruturado como uma língua própria que permite a definição dos artifícios a que recorre – enquadramento, ritmo narrativo – e este sistema só pode produzi-los e mostrá-los ao valer-se destes mesmos artifícios, os quais são uma espécie de subcategoria das unidades mínimas. A interação entre essas unidades e seus artifícios dentro de um mesmo sistema é o que o constitui como tal. Tudo é o texto.

Essa estruturação sistemática poderia modificar o resultado final, mascarar uma possível intenção que possa existir por trás do texto, mas para validar esta hipótese teríamos de considerar que o livro apresenta uma só intenção e não várias. O livro pode ser encarado como um sistema hipertextual, o sistema *O Delfim*, uma idéia inovadora no âmbito da literatura tradicional, mas esta é a sua parte mais aparente e, desde o início, percebemos que essa parte nunca é a única para José Cardoso Pires.