

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Edimara Luciana Sartori

**IMAGENS LÍQUIDAS NA OBRA DE AUGUSTO ABELAIRA:
SUJEITO E HISTÓRIA NA PÓS-MODERNIDADE**

Volume Único

Rio de Janeiro

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Edimara Luciana Sartori

**IMAGENS LÍQUIDAS NA OBRA DE AUGUSTO ABELAIRA:
SUJEITO E HISTÓRIA NA PÓS-MODERNIDADE**

Volume Único

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Literatura Portuguesa.

Orientador: Profa. Dra. Luci Ruas Pereira.

Rio de Janeiro

2007

*Ao Osorio, minha enseada amena,
e à Dandara, outrora agora e sempre!
Também aos meus pais e à Elenice,
por todas as boas intenções.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Luci, sobretudo, pelo profissionalismo com que conduziu este trabalho: pela leitura sempre atenta, pela correção de minhas incursões, pela disponibilidade e atenção, pela compreensão de minhas limitações e ansiedades. Agradeço também o carinho, a acolhida terna, a confiança em que eu conseguiria cumprir mais esta etapa de meus estudos. Obrigada por tudo.

À professora Lélia Parreira Duarte, pela leitura sempre atenta de meu trabalho. E pela gentileza com que ouviu, diversas vezes, minhas inquietações a respeito de nosso escritor comum, Augusto Abelaira.

Quero lembrar também dos professores que partilharam conosco o saber e o sabor da literatura: profa. Dra. Gilda Santos, com quem aprendi a amar a linguagem seniana; profa. Dra. Teresa Cerdeira, pelo prazer de ler/ouvir o texto múltiplo de Helder Macedo; profa. Dra. Maria de Lourdes Soares, com afeto, “um beijo dado mais tarde”; prof. Dr. Ronaldo Lima Lins, que instituiu um hiato nesse mundo ao falar de amor nos tempos da indiferença; profa. Dra. Ângela Faria, com quem dividimos as inquietações provocadas pela leitura da ficção contemporânea; prof. Dr. Jorge Fernandes da Silveira e profa. Dra. Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, que souberam ensinar através de um olhar, de um sorriso de estímulo; e, mais uma vez, agradeço à profa. Dra. Luci Ruas Pereira, com quem pude deambular como um *dandy* pelos caminhos da ficção finissecular.

À professora Sílvia Paraense, minha cara mestra, pela dedicação em me ensinar, corrigir e apontar caminhos, obrigada. A você minha gratidão e estima para sempre.

Agradeço também à profa. Célia pela seriedade com que conduz o Curso de Pós-Graduação, e aos funcionários da secretaria de Pós-Graduação, especialmente ao Laelson, pela atenção dispensada ao aluno.

Às minhas colegas de estudo, Flávia Tebaldi, Amle Albernaz e Cíntia Machado, que simplesmente se revelaram as melhores amigas. A vocês, minha gratidão, amizade e amor, sempre.

Agradeço à Fundação Calouste Gulbenkian pelo apoio financeiro que tornou possível a realização desta pesquisa.

A Augusto Abelaira, simplesmente por existir, na obra... e na vida, que segue seu (ex)curso entre o tudo e o nada, meu afeto...

COM AUGUSTO ABELAIRA

Estávamos no café
uma tarde de sábado
como antes quantas vezes
porém desta vez sós

e à minha pergunta
sobre o seu corpo vivo,
o fim está à vista
respondeu;

o silêncio
seguiu-se por um tempo
como se entre nós dois
se erguesse já a morte

GASTÃO CRUZ
A Moeda do Tempo

RESUMO

SARTORI, Edimara Luciana. **Imagens líquidas na obra de Augusto Abelaira**: sujeito e história na pós-modernidade. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007

Neste trabalho, são estudados quatro romances do escritor português Augusto Abelaira: *As boas intenções* (1963), *Sem tecto, entre ruínas* (1979), *Outrora agora* (1996) e *Nem só mas também* (2004), partindo de uma análise que privilegia uma abordagem da perspectiva histórico-social. O estudo se propõe a analisar tanto o aspecto formal como o temático dos romances, procurando mostrar a convergência entre os dois planos na significação da obra. A escolha de romances publicados em diferentes momentos da produção do escritor serve para podermos acompanhar o desenvolvimento dos motivos recorrentes e também suas variações. As análises feitas mostram o constante entrecruzar do material histórico e do ficcional, por vezes evidenciando fronteiras fluidas, tênues, não só no aspecto temático como no estrutural, em que fica evidente a hibridização dos gêneros literários e de diferentes estéticas literárias. Os romances analisados encenam o período mais recente da modernidade a partir da segunda metade do século XX, cuja marca é a velocidade das transformações culturais, seja no progresso tecnológico e científico, seja nas mudanças comportamentais, em que surge um espaço assinalado pela sensação de desconforto e intranqüilidade. A abordagem teórica se vale principalmente dos estudos literários de René Bourgeois, Linda Hutcheon e Umberto Eco, e dos estudos históricos e sociais de Eric Hobsbawm, Louis Dumont, Richard Sennett, Anthony Giddens, Gilles Lipovetsky e Zygmunt Bauman, inserindo este trabalho no campo de pesquisa que explora as relações entre literatura e história.

ABSTRACT

SARTORI, Edimara Luciana. **Imagens líquidas na obra de Augusto Abelaira**: sujeito e história na pós-modernidade. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007

This work presents the study of four novels of the Portuguese writer Augusto Abelaira: *As boas intenções* (1963), *Sem tecto, entre ruínas* (1979), *Outrora agora* (1996) and *Nem só mas também* (2004), starting from an analysis that favors a social-historical perspective approach. Our proposal is to analyze both the formal and the thematic aspects in the novels, trying to show the convergence between the two levels of meaning of each work. We have chosen novels published in different moments of the writer's production in order to follow the development of recurrent motifs and their variations as well. These analyses present the constant intersection of historical and fictional materials, showing up many times the fluid and faint borders, not only concerning the thematic, but also the structural aspect, in which the hybridization of literary genres and of different literary aesthetics is notable. The analyzed novels take place in the most recent period of modernity from the second half of 20th century, which is marked by the velocity of cultural changes, both in technological and scientific progress and in behavioral changes, in which a space characterized by the sensation of discomfort and intranquility arises. The theoretical approach is mainly based on René Bourgeois', Linda Hutcheon's and Umberto Eco's literary studies and on Eric Hobsbawm's, Louis Dumont's, Richard Sennett's, Anthony Giddens's, Gilles Lipovetsky's and Zygmunt Bauman's historical and social studies, what inserts this study in the research area that deals with the relation between literature and history.

RÉSUMÉ

SARTORI, Edimara Luciana. **Imagens líquidas na obra de Augusto Abelaira**: sujeito e história na pós-modernidade. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007

Dans ce travail on étudie quatre romans de l'écrivain portugais Augusto Abelaira: *As boas intenções* (1963), *Sem tecto, entre ruínas* (1979), *Outrora agora* (1996) et *Nem só mas também* (2004), dans le cadre d'une analyse qui privilégie une approche de la perspective historique-sociale. L'étude a pour but d'analyser l'aspect formel et thématique des romans, en cherchant de montrer la convergence entre ces deux plans dans la signification de l'oeuvre. Le choix de romans publiés en différents moments de la production de l'écrivain sert pour qu'on puisse accompagner le développement des motifs répétés et ses variations également. Les analyses faites montrent le constant entrecroiser du matériel thématique et du matériel fictionnel, en remarquant des frontières fluides, faibles, non seulement à l'aspect thématique mais aussi à l'aspect structural, où on souligne l'hybridisation des genres littéraires et des différents esthétiques littéraires. Les romans analysés décrivent la période la plus récente de la modernité, à partir de la seconde moitié du XX siècle dont la marque est la vitesse des transformations culturelles, soit dans le progrès technologique et scientifique, soit dans les changements comportementaux, où surgit un espace signalé par la sensation d'inconfor et d'inquiétude. L'approche théorique est basée surtout aux études littéraires de René Bourgeois, Linda Hutcheon et Umberto Eco, et aux études historiques et sociaux d'Eric Hobsbawm, Louis Dumont, Richard Sennett, Anthony Giddens, Gilles Lipovetsky et Zygmunt Bauman, en insérant ce travail dans le champs de recherche qui exploite les relations entre la littérature et l'histoire.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
1 SOBRE A “MODERNIDADE LÍQUIDA”: FLUIDEZ NO DISCURSO HISTÓRICO E LITERÁRIO	15
1.1 MODERNIDADE: DO PRINCÍPIO EUFÓRICO AO PARADOXO FINAL	15
1.2 AUGUSTO ABELAIRA: A MALEABILIDADE DO DISCURSO NARRATIVO.....	27
1.2.1 A estética abelairiana: o conteúdo e a forma na composição de uma obra singular	30
1.2.2 Entre o dramático e o lírico: a intensidade da narrativa abelairiana	49
2 ANOS 60 E 70: O PODER COERCITIVO DO ESTADO VERSUS O PODER DA “TIRANIA DA INTIMIDADE” – UMA GERAÇÃO FADADA AO FRACASSO .	60
2.1 INOVAÇÃO E AMBIVALÊNCIA NA NARRATIVA DE <i>AS BOAS INTENÇÕES</i> ...	62
2.1.1 A técnica do contraponto: quando presente, passado e futuro se equivalem ..	62
2.1.2 “De boas intenções está o inferno cheio”	70
2.1.3 Para além d’<i>as boas intenções</i>, “a indiferença é a maneira de ser natural de todos nós”	83
2.2 <i>SEM TECTO, ENTRE RUÍNAS</i> : IMAGENS DA DEGRADAÇÃO.....	95
2.2.1 Hibridismo na composição romanesca: marcas da fragmentação do eu e da estagnação do tempo.....	97
2.2.2 Um tempo de desesperança: o mal-estar entre as ruínas do mundo moderno	110
2.2.3 Sem uma crença, entre as ruínas da tradição... ..	120
3 ANOS 90 E 2000: O PESO DA LIBERDADE E A CONSCIÊNCIA (AUTO)CRÍTICA – UMA GERAÇÃO VIVE O QUE NÃO ACONTECEU	128
3.1 <i>OUTRORA AGORA</i> – A TRANSPOSIÇÃO DO PASSADO NO PRESENTE	131

3.1.1 Quando “escrever é viver”: a função da escrita do sujeito em <i>Outrora agora</i>	131
3.1.2 O efeito borboleta ou a vida como caos: causalidade e casualidade em <i>Outrora agora</i>	143
3.1.3 Entre o <i>outrora</i> e o <i>agora</i> , a nostalgia do tempo perdido	151
3.2 <i>NEM SÓ... MAS TAMBÉM</i> : UMA “MANTA DE RETALHOS”	158
3.2.1 Entre a vida, a linguagem e o papel: “eu cronista de mim mesmo”	159
3.2.2 Na origem de tudo: o “Big Bang”	171
3.2.3 E a história continua... ..	178
4 ENTRE O ESPAÇO PÚBLICO E O ESPAÇO PRIVADO: O DRAMA DA EXISTÊNCIA	185
4.1 OS VÍNCULOS AFETIVOS: QUANDO O OUTRO PARECE SER UMA PROJEÇÃO DO EU	189
4.2 O COMPROMISSO SÓCIO-POLÍTICO: QUANDO NADA MAIS PARECE SER RELEVANTE.....	199
5 À GUIA DE CONCLUSÃO: UMA TENTATIVA DE DESCREVER AS IMAGENS LÍQUIDAS	206
6 REFERÊNCIAS	215

APRESENTAÇÃO

O meu interesse pelo estudo da obra de Augusto Abelaira iniciou ainda na Graduação, primeiro com a leitura e análise da obra *O triunfo da morte* e, depois, de *Bolor*, fato que me motivou a escolha deste último romance para compor o *corpus* da dissertação de mestrado.¹ A narrativa complexa e a temática que caracterizam a obra de Augusto Abelaira foram os fatores determinantes para que eu continuasse o estudo da obra desse escritor no curso de Doutorado.

Esta tese de doutorado propõe uma análise da perspectiva que trata das relações entre Literatura e História, tendo como *corpus* de pesquisa quatro romances de Augusto Abelaira: *As boas intenções* (1963), *Sem tecto, entre ruínas* (1979), *Outrora agora* (1996) e *Nem só mas também* (2004)². Procuramos, através desse recorte, mostrar elementos reveladores, na ficção, dos sinais de uma fase da História e da cultura contemporâneas, iniciada a partir das últimas três décadas do século XX (HOBSBAUM, 1995), que evidenciam uma nova forma de o homem ocidental se organizar na sociedade, período que a maioria da crítica convencionou chamar pós-modernidade. No entanto, o uso dessa terminologia não é pacífico, sobretudo porque trata de um estágio histórico ainda em processo de desenvolvimento, mas que já mostra algumas características bem definidas. Contudo, nosso interesse não é o de definirmos o pós-modernismo ou sequer conceituá-lo, nem tampouco classificarmos a obra abelairiana com o rótulo de pós-modernista. Pretendemos sim fazer uma leitura da obra de Augusto Abelaira, perscrutando elementos tanto de caráter estrutural como temático que apontem traços característicos da sociedade pós-moderna. Para tanto, iniciaremos o trabalho com uma breve exposição de alguns dos principais autores que teorizam sobre a pós-modernidade. São

¹ A dissertação, defendida em 2002, na Universidade Federal de Santa Maria, teve como título *Individualismo, fragmentação e vazío em Bolor*, de Augusto Abelaira, em que analisamos a influência da ideologia individualista da sociedade moderna ocidental na constituição do sujeito e seus reflexos na escrita pessoal.

² Doravante, todas as citações referentes a essas obras serão indicadas somente pelas abreviações *BI*, *STR*, *OA*, *NST*, respectivamente.

eles o antropólogo Louis Dumont, o filósofo Jean François Lyotard, o historiador Eric Hobsbawm, e os sociólogos Anthony Giddens, Richard Sennett e Zygmunt Bauman.

Depois da Segunda Grande Guerra, desenvolveu-se, no Ocidente, um clima de euforia proporcionado pelo vertiginoso progresso de ordem científico-tecnológica. O desenvolvimento intenso do capitalismo somado a uma atitude social de comportamento individualista são fatores complementares que vão suscitar uma nova forma de decadentismo, semelhante àquela que culminou no fim do século XIX. É nessa fase histórica, marcada pela contradição, em que “as conseqüências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes” (GIDDENS, 1991, p. 13), que se insere a obra literária de Augusto Abelaira.

Contraditória e líquida como o estado em que se encontra a sociedade atual, sobretudo no Ocidente, a obra abelairiana encena a relatividade de todas as coisas, a dúvida e a maleabilidade, num discurso escorregadio e, conforme a metáfora criada por Bauman (2001), líquido, próprio da condição em que vive o homem contemporâneo. Este trabalho comporta uma análise que avalia as imbricações do material histórico-social no discurso abelairiano, atentando para a plurissignificação textual, resultante da representação de um tempo em que os modos de vida se desvencilharam da tradição numa escala sem precedentes, se considerarmos os períodos anteriores. A estrutura da narrativa abelairiana, caracterizada pela fluidez dos gêneros literários e pela interseção de variadas correntes estéticas, corrobora o propósito do texto, que se revela sempre ambíguo, inconcluso e, sobretudo, questionador.

No primeiro capítulo, vamos proceder a uma breve revisão sobre o conceito da modernidade e o seu desenvolvimento na sociedade ocidental, buscando perseguir, nas suas origens, os fatores que possibilitaram a radicalização de seus pressupostos e o surgimento de uma nova fase na organização social, que muitos sociólogos chamam pós-modernidade. A

seguir, vamos nos debruçar, de modo geral, sobre a obra de Augusto Abelaira, a fim de investigar as particularidades da composição narrativa do escritor.

O segundo e o terceiro capítulos comportam a análise do *corpus* selecionado, que foi dividido entre as duas obras cuja intriga se passa antes da consecução da Revolução dos Cravos, a saber, *As boas intenções* e *Sem tecto, entre ruínas*, no segundo capítulo, e os dois últimos romances escritos por Abelaira, *Outrora agora* e *Nem só mas também*, este de edição póstuma, no terceiro capítulo. Entretanto, queremos deixar claro que tal divisão é de ordem cronológica, sendo a Revolução de Abril uma espécie de divisor de águas entre os pares de romances, uma vez que podemos constatar, com pequenas alterações, a representação de preocupações, por parte das personagens, das mesmas questões, das mesmas ansiedades, nos quatro romances analisados. Há sim uma diferenciação no que diz respeito à intensidade com que os problemas (geralmente muito semelhantes) são representados.

Neste sentido, a intriga de *As boas intenções* privilegia o aspecto político, através de uma estratégia discursiva que trata do tempo presente pela revisão de um passado histórico recente, em que se verifica a luta entre fascismo *versus* socialismo e Monarquia *versus* República, respectivamente. Entretanto, podemos ver também a encenação de reflexões de carácter íntimo, como as relações afetivas, o amor, a incomunicabilidade, o desejo, a solidão. Já os demais romances, em que o foco narrativo é em primeira pessoa autodiegética, apresentam um discurso que gira obsessivamente em torno da personagem-narradora: tudo é filtrado e modelado (podemos ainda dizer contaminado) pelo olhar do eu que emite o enunciado. Contudo é preciso destacar que, mesmo nesses romances, há esparsas, mas nem por isso menos importantes, referências ao plano histórico, diluídas, dosadas, como é característico do autor, no decorrer da narrativa. O discurso da personagem-narradora ora chama a atenção pela fluidez, emaranhando-se nos labirintos da própria subjetividade, ora pelo olhar crítico e inteligente, através do qual desvela a realidade com muita perspicácia.

É comum a esses quatro romances a relatividade a que tudo é submetido, desde o discurso, passando pela constituição das personagens, pela ideologia, pelo desenrolar dos acontecimentos da intriga. Tudo é e não é ao mesmo tempo; a contradição e a ambigüidade compreendem a essência do relato. Por conseguinte, o último capítulo vai tratar dessas questões referentes à relativização e à contradição presentes nos quatro romances, num enfoque que busca (des)velar a ironia romântica como uma atitude de espírito diante do problema da existência (BOURGEOIS, 1974). Vamos verificar, assim, o deslizamento e a fluidez das personagens na constituição da identidade, na relação privada através dos vínculos afetivos e na relação do sujeito com o espaço coletivo.

Enfim, glosando um título romanesco que sintetiza a aguçada visão do mundo tipicamente abelairiana, tudo poderia ser “deste modo ou daquele”. Ou poderíamos ainda referir a esterilidade do ato de “escrever na água”, como sugere o título da coluna de crônicas publicadas n’*O Jornal*, por Augusto Abelaira, que contém simultaneamente o propósito de inscrever no tempo e ser apagado por ele, uma vez que a forma dos líquidos depende fundamentalmente do espaço e do tempo a que estão condicionados. Apresentamos aqui, portanto, uma leitura possível, embora provisória.

1 SOBRE A “MODERNIDADE LÍQUIDA”: FLUIDEZ NO DISCURSO HISTÓRICO E LITERÁRIO

1.1 MODERNIDADE: DO PRINCÍPIO EUFÓRICO AO PARADOXO FINAL

Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento”. (...)

Essas são razões para considerar “fluidez” ou “liquidez” como metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, *nova* de muitas maneiras, na história da modernidade.

ZYGMUNT BAUMAN
Modernidade líquida

A reflexividade da vida social moderna consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente seu caráter.

ANTHONY GIDDENS
As conseqüências da modernidade

(...) o narcisismo é o princípio psicológico para a forma de comunicação que chamamos de representação da emoção para outrem, ao invés de uma apresentação corporificada de emoção. O narcisismo cria a ilusão de que uma vez que se tenha um sentimento ele precisa ser manifestado – porque, no final das contas, o “interior” é uma realidade absoluta. A forma de sentimento é apenas um derivativo de sentir.

RICHARD SENNETT
O declínio do homem público

Ao retomar as palavras de Aristóteles, o clássico teórico da literatura, Umberto Eco (1994) chama a atenção para a convergência existente entre o discurso da História e o da literatura. Destaca o escritor italiano que “para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar, ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com o nosso conhecimento do mundo real. Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como pano de fundo”. (ECO, 1994, p. 89) O espaço ficcional coexiste, pois, com as regras da experiência que o homem constrói a partir da sua relação com o mundo real. Por conseguinte, o criador do universo ficcional tece o discurso, dá vida a personagens, inventa-lhes um destino, levando em conta sua visão do mundo. O texto é, pois, como um tecido, composto por diversos fios que, através de um trabalho de entrelaçamento perpétuo, vão resultar num corpo aparentemente inteiriço. No processo da composição, o escritor sempre deixa um pouco de si, como exprime a metáfora barthesiana, o sujeito se desfaz no tecido, “qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia” (BARTHES, 2004, p. 75). Por essa razão, a literatura como um produto humano carrega em suas entranhas a doação do escritor enquanto sujeito histórico.

É nesse sentido, pois, que se torna necessário compreender o fenômeno da modernidade para, então, podermos verificar como a obra do escritor Augusto Abelaira reflete sobre as questões da contemporaneidade. Vamos iniciar com uma abordagem que explica o comportamento individualista da sociedade atual com o trabalho do antropólogo Louis Dumont, intitulado *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Nessa obra, o autor apresenta um estudo acerca do desenvolvimento da ideologia individualista moderna. Dumont assinala as controvérsias sobre a origem do individualismo, que, para alguns autores, é uma característica inerente ao ser humano; para outros, ele surge com a Renascença ou com a ascensão da burguesia. Dentre as hipóteses, a mais aceita e na

qual Dumont fundamenta seu estudo, é a de que as raízes dessa ideologia estão presentes na cultura judaico-cristã.

Inicialmente o antropólogo busca rastrear as origens do individualismo tal como se apresenta na sociedade ocidental, através da diferença entre o indivíduo moderno ocidental e o indivíduo tradicional da antiga sociedade indiana. De acordo com Dumont, o termo indivíduo designa duas coisas ao mesmo tempo: um objeto fora de nós e um valor. De um lado, fica o sujeito empírico que fala, pensa e quer, é o modelo da espécie humana, que se encontra em todas as sociedades. Do outro, o ser moral independente, autônomo, não-social. Dumont explica que quando o indivíduo constitui o valor supremo de uma sociedade, esta se estrutura segundo o sistema do individualismo. Nesse caso, o indivíduo não pode ser submetido a ninguém, sendo suas regras pessoais que movem a sua existência. Ele é o representante da ideologia moderna do homem e da sociedade.

Quando, porém, o valor do indivíduo se encontra na sociedade como um todo, esta se edifica sobre as bases do holismo. Nesse caso, existe uma hierarquia composta por castas distintas, porém interdependentes, sendo que cada membro da associação desempenha um determinado papel, uma função em relação ao todo social. Observam-se, então, dois modelos de sociedade: o indiano holista e o ocidental individualista.

Dumont acredita que o desenvolvimento do individualismo se originou no seio das próprias sociedades holistas e em oposição a elas. O antropólogo explica que, há mais de dois mil anos, a sociedade indiana é caracterizada por dois traços que se complementam: a sociedade impõe a cada indivíduo uma interdependência estreita e, por outro lado, a instituição da renúncia ao mundo, que permite a plena independência de quem escolher tal caminho. Este último, chamado de renunciante, abandona a vida social para buscar a descoberta do eu, que para ele se confunde “não com a salvação no sentido cristão, mas com a libertação dos entraves da vida, tal como é vivida neste mundo.” (DUMONT, 1993, p. 37-38)

Dumont nomeia este renunciante indiano de “indivíduo-fora-do-mundo”, ou seja, extramundano. Já o sujeito que vive em sociedade é o “indivíduo-no-mundo”, ou mundano.

O antropólogo prossegue com seu raciocínio retomando os estudos do historiador e sociólogo Ernst Troeltsch sobre as doutrinas sociais da Igreja cristã, para logo constatar que o homem nascido do ensinamento de Cristo é um “indivíduo-em-relação-com-Deus”, fato que o aproxima do renunciante indiano, pois ambos são indivíduos extramundanos. O problema reside na condição do homem cristão que, de modo diverso do renunciante indiano, procura a vida ascética imerso na própria sociedade.

A partir do século V, o poder do Estado na sociedade ocidental passou a ser exercido tanto pelos sacerdotes quanto pelos imperadores, sendo que cabia àqueles tomar as decisões finais. Ainda que o século XIV veja surgir manifestações contrárias ao poder supremo da Igreja, é importante frisar que é apenas a partir do século XV que a organização religiosa perde seu posto no controle do Estado, o qual passa a ser ocupado por um representante do poder temporal. O Estado moderno acaba de nascer. Afirma Dumont que, para os modernos, “aquilo a que se chama direito natural [...] não trata de seres sociais mas de indivíduos, ou seja, de homens que se bastam a si mesmos enquanto feitos à imagem de Deus e enquanto depositários da razão.” (DUMONT, 1993, p. 87)

A ideologia do individualismo funda suas bases sobre a igualdade e a liberdade. Ao desprezarem um sistema social hierárquico, todos os homens tornam-se iguais e livres perante o Estado. Nos séculos XVII e XVIII, as grandes correntes filosóficas que examinavam o contrato social discutiam as implicações que o direito à igualdade representava para os componentes do corpo social. O Estado moderno necessitava de um governo que representasse a associação de indivíduos, e estes, por sua vez, deveriam aceitar a subordinação. Eis que os modernos reconhecem “a dificuldade que existe em combinar individualismo e autoridade, em conciliar a igualdade e a existência necessária de diferenças

permanentes de poder, senão de condição, na sociedade ou no Estado.” (DUMONT, 1993, p. 93)

Surge, assim, o modelo do indivíduo como valor, tendo como conseqüências o enfraquecimento das relações interpessoais e da noção de direitos e deveres. O homem moderno gradativamente renuncia o sistema de crenças e valores herdados da tradição cultural para consagrar a satisfação pessoal. A conseqüência é uma desintegração do sujeito em relação à sociedade. Ele vive em função das suas necessidades, de maneira que o outro só tem valor quando o beneficia diretamente.

As dificuldades no convívio social e íntimo que tal ideologia gera foram abordados por Richard Sennett, em seu estudo *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Nesse trabalho, o autor expõe as mudanças ocorridas na vida social desde a queda do Antigo Regime até a atualidade, e verifica que, com o passar do tempo, o domínio público foi, gradativamente, cedendo espaço ao domínio privado.

Entre os fatores que motivaram essa mudança de comportamento, podem ser destacados dois acontecimentos históricos: a queda do Antigo Regime e a ascensão da burguesia. Em decorrência deste último fator, houve um significativo aumento da população nas cidades durante o século XVIII, distanciando os cidadãos que não conseguiram mais manter os padrões que os diferenciavam no sistema hierárquico-social do Antigo Regime. Por conseguinte, esse constante aumento de “estranhos” na cidade desenvolveu um sentimento de temor entre as pessoas desconhecidas, que procuravam, então, passar despercebidas umas das outras como uma forma de se autoprotegerem. Esses fatores contribuíram para que as pessoas se voltassem para dentro de si mesmas, abrindo-se no refúgio da intimidade.

O estar em público era uma ameaça, pois a qualquer momento as emoções do eu poderiam ser descobertas através de uma exposição involuntária de sentimentos. O comportamento anti-social somado à crença do indivíduo como valor supremo da sociedade

representam um marco importante para o que Sennett denominou de confusão entre o domínio da vida pública e da vida íntima. Como resultado de tal confusão, o sociólogo assevera que as pessoas passaram a tratar em termos de sentimentos pessoais assuntos públicos, assuntos esses que só poderiam ser abordados de acordo com códigos de significação impessoal. O antropólogo considera essa nova atitude como uma forma de narcisismo, no qual o sujeito imerge em seu próprio ser e, assim, vê a realidade e a compreende como uma projeção das imagens do eu:

O mito de Narciso tem um duplo sentido: a sua auto-absorção evita que tenha conhecimento a respeito daquilo que ele é e daquilo que ele não é; esta absorção também destrói a pessoa que está engajada nessa situação. Narciso, ao se ver espelhado na superfície da água, esquece que a água é uma outra coisa, que está fora dele próprio, e desse modo se torna cego a seus perigos. Como distúrbio de caráter, o narcisismo é o próprio oposto ao auto-amor. A auto-absorção não produz gratificação, produz ferimentos no eu; apagar a linha divisória entre o eu e o outro significa que nada de novo, nada de “outro” jamais adentra o eu; é devorado e transformado, até que a pessoa possa pensar que pode se ver na outra – e, então, isso se torna sem sentido (SENNETT, 1998, p. 395)

O estado entrópico, que Sennett chamou de narcisismo³, é a base da escrita do diário. O diarista mergulha no seu interior; o filtro do seu olhar percebe somente o que está relacionado consigo mesmo. Conforme Sennett, “o narcisismo é o princípio psicológico para a forma de comunicação que chamamos de representação da emoção para outrem, ao invés de uma apresentação corporificada de emoção.” (1998, p. 408)

A representação é própria do trabalho teatral e, conforme Richard Sennett, uma das concepções mais antigas da sociedade ocidental é vê-la como se fosse um teatro. A tradição da sociedade como *theatrum mundi* começa com Platão, que acreditava ser a vida humana um espetáculo de fantoches encenado pelos deuses. Já para a concepção cristã, Deus era o único espectador da encenação humana e assistia angustiado dos céus ao mascarar-se de seus filhos na terra. Por volta do século XVIII, a concepção do mundo como um teatro ganha novas

³ Nesse trabalho, o termo *narcisismo* foi empregado com o sentido desenvolvido pelo sociólogo Richard Sennett.

referências: Deus deixa de ser o espectador único e as pessoas tornam-se espectadoras umas das outras, passando a desfrutar a representação e as falsas aparências da vida diária.

Estas imagens da sociedade como um teatro possuíram significados distintos em cada período da história. Entretanto, mantiveram constantes três propósitos morais. O primeiro deles foi o de introduzir a ilusão e a desilusão como questões fundamentais da vida social; o segundo foi o de separar a natureza humana da ação social. O terceiro e mais importante propósito consiste em que “as imagens do *theatrum mundi* são retratos da arte que as pessoas praticam na vida cotidiana. É a arte de representar, e as pessoas que a praticam estão desempenhando ‘papéis’. [...] esses papéis são as várias máscaras necessárias que se usam em diferentes situações.” (SENNETT, 1998, p. 53)

Com o passar do tempo, os indivíduos vão restringindo o seu envolvimento com a *res publica*, sendo que os vínculos de associação e compromisso mútuo que existem entre os componentes de uma sociedade organizada ficam prejudicados. Surge, assim, o império da reserva e do silêncio, situação que faz com que Sennett enuncie a morte do espaço público. Já no final do século XIX e, com maior intensidade no século seguinte, a geografia pública torna-se tão somente uma derivação de movimento, do tráfego, seja de automóveis ou de pedestres.

Ao cotejar a vida pública com a vida íntima, Richard Sennett constata que as relações interpessoais acontecem com maior eficácia no espaço privado, que é constituído pela família e pelos amigos íntimos. O código de civilidade que durante o século XVIII sustentava os relacionamentos impessoais é desprezado em detrimento da cumplicidade e do jogo aceito pelos participantes no espaço público. O indivíduo perde a capacidade de maleabilidade e de representação dos papéis sociais. Contudo, as relações na vida íntima também ficam enfraquecidas devido ao narcisismo, entendido como um distúrbio de caráter, que impede o indivíduo de distinguir o que é inerente ao domínio do eu e da autogratificação e o que não é.

“Assim, o narcisismo é uma obsessão com aquilo que esta pessoa, este acontecimento significam para mim.” (SENNETT, 1998, p. 21)

Essa concepção narcísica da realidade provoca um sentimento de indiferença a tudo o que não reflete o imaginário do eu. Tal fator leva Sennett a asseverar que o aumento contínuo dos níveis de expectativa criados pelo indivíduo, de modo que tais objetivos nunca sejam alcançados, resulta numa profunda sensação de insatisfação pessoal. Este é o sujeito representante da modernidade tardia.

Esse aumento contínuo dos níveis de expectativa, de que fala Sennett, são alimentados pelo desenvolvimento da modernidade, que, segundo Giddens, “refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência.” (1991, p. 11) O sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1999) retoma os estudos de Sennett, Giddens e de outros críticos da modernidade para expor seu trabalho sobre esse período histórico. Para Bauman, a modernidade inicia com uma série de transformações sócio-estruturais e intelectuais. Tal período atingiu sua maturidade inicialmente como projeto cultural, com o avanço do Iluminismo, e depois como forma de vida socialmente consumada, com o desenvolvimento da sociedade industrial.

A partir do Iluminismo, a sociedade ocidental experimentou uma mudança radical no setor econômico, administrativo e cultural. De acordo com o sociólogo polonês, a modernidade se caracteriza por uma obsessão pela ordem e sua repulsa veemente pela ambivalência e pelo caos. Assim, a racionalidade é seu maior princípio e é através dela que a modernidade busca se desvencilhar do ambíguo e se esmera por manter a ordem. No entanto, quanto maiores forem os esforços concentrados para eliminar a ambivalência, mais ambivalência será produzida. Esse paradoxo é produzido pela ânsia do Estado Moderno em suprimir tudo o que venha a prejudicar a ordem mantida pela nação. Bauman utiliza a

metáfora da jardinagem para qualificar a administração da Nação Moderna, que, para excluir as “ervas daninhas”, usa o frio cálculo de custos e efeitos.

Contudo, o projeto iluminista da modernidade, que apostava na razão para trazer clareza e objetividade à vida política, econômica e cultural, foi à falência. A ambivalência passou da esfera pública para a privada. Isso ocorreu, em parte, devido à diversidade de opções que a vida moderna oferece, todas elas válidas, restando ao sujeito a tomada de decisão. A escolha é sempre difícil, pois implica a construção de uma identidade, o que resulta na leitura que o outro vai fazer de tal escolha. Para diminuir os riscos, o indivíduo busca o apoio do *especialista*⁴.

A pluralidade de opções de vida oferecida pela sociedade moderna acaba por gerar indivíduos deslocados: são estranhos em toda parte. Ainda segundo Bauman, não existe um lugar na sociedade que possa conferir-lhes uma identidade natural. Então, o sujeito a procura em si mesmo, numa postura egocêntrica e individualista. Este é o estado que Sennett denominou de narcisismo.

Retomando os trabalhos de Louis Dumont e de Richard Sennett, o filósofo francês Gilles Lipovetsky, em seu conhecido estudo *L'ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*, investiga o percurso das manifestações da ideologia do individualismo no decorrer do século XX. Segundo Lipovetsky, a sociedade contemporânea sofre um abalo nos modos de vida e nos costumes e experimenta uma forma de individualização inédita, como ruptura em relação à que foi instituída a partir dos séculos XVII e XVIII. Os motivos que provocaram essa mudança de comportamento estão associados à revolução do consumo na sociedade capitalista e, como consequência, ao desejo permanente de transformação dos estilos de vida. Essa nova fase histórica gerou, ao mesmo tempo, uma nova forma de controle

⁴ O uso desse termo foi divulgado por Anthony Giddens, em *As consequências da modernidade*, obra em que o autor apresenta as qualidades esperadas de cada especialista, das diversas áreas do conhecimento, que dizem respeito à segurança e à confiança que nele são depositadas. No entanto, Giddens chama a atenção para o fenômeno de dois gumes que caracteriza a modernidade, pois a essas qualidades estão associadas outras, o perigo e o risco, respectivamente.

dos comportamentos, uma diversificação incomparável dos modos de vida e uma variação sistemática da esfera privada. O autor considera, como norteadora para as suas análises, a idéia de que o desenvolvimento das sociedades ocidentais está associado a uma nova lógica, que ele denomina processo de personalização. Este é o responsável pelo contínuo remodelar do conjunto de setores da vida social.

Iniciado a partir da segunda década do século XX, o processo de personalização impede a socialização do indivíduo, forçando a sociedade a encontrar uma nova maneira de se organizar e se orientar. Este processo reproduz comportamentos fundamentados no imaginário da liberdade ilimitada, permitindo o desdobramento espontâneo da personalidade íntima, legitimando o prazer, reconhecendo as singularidades e modelando as instituições de acordo com as aspirações de cada sujeito. Dos princípios de igualdade e de liberdade requeridos pela ideologia da formação do Estado moderno, é este último o mais significativo e que, segundo a proposição de Lipovetsky, desencadeou a busca da manifestação total dos impulsos particulares. Para o autor,

o ideal moderno de subordinação do individual às regras racionais coletivas foi pulverizado, o processo de personalização promoveu e encarnou, de modo compacto, um valor fundamental, o da realização pessoal, o do respeito da singularidade subjetiva, da personalidade incomparável, quaisquer que sejam, por outro lado, as novas formas de controle e de homogeneização que são realizadas simultaneamente. Sem dúvida, o direito de ser absolutamente o si-mesmo, de gozar ao máximo a vida, é inseparável de uma sociedade que erigiu o indivíduo livre como valor cardinal e isso nada é senão uma última manifestação da ideologia individualista; mas é a transformação dos estilos de vida ligada à revolução do consumo que permitiu esse desenvolvimento dos direitos e desejos do indivíduo, essa mutação na ordem dos valores individualistas. (LIPOVETSKY, 1983, p. 12-13)⁵

⁵ “L’idéal moderne de subordination de l’individuel aux règles rationnelles collectives a été pulverisé, le procès de personnalisation a promu et incarné massivement une valeur fondamentale, celle de l’accomplissement personnel, celle du respect de la singularité subjective, de la personnalité incomparable quelles que soient par ailleurs les nouvelles formes de contrôle et de homogénéisation qui sont réalisées simultanément. Sans doute le droit d’être absolument soi-même, de jouir au maximum de la vie est-il inséparable d’une société ayant érigé l’individu libre en valeur cardinale et n’est-il qu’une ultime manifestation de l’idéologie individualiste; mais c’est la transformation des styles de vie liée à la révolution de la consommation qui a permis ce développement des droits et désirs de l’individu, cette mutation dans l’ordre des valeurs individualistes.” (Trad. A.)

A sociedade contemporânea é alimentada pela sedução proporcionada pelo consumo. A profusão de produtos, de imagens e de serviços garante o prazer sempre que a aquisição for possível. O homem do século XX é bombardeado vinte e quatro horas por dia pela diversidade de opções de escolha; as novas tecnologias e a acessibilidade do mercado disponibilizam ao público uma variedade cada vez maior de bens e de serviços: tudo isso com o fim de promover a satisfação pessoal.

O individualismo hedonista, somado à sedução do consumo, gera um sentimento de indiferença a qualquer tipo de relação social. O século das duas Grandes Guerras Mundiais, da destruição de Hiroshima, das guerras do Vietnã, do Afeganistão e do Iraque, das catástrofes ecológicas, do desenvolvimento de armas nucleares produz uma sensação de abandono ao homem contemporâneo.

Entretanto, o início do século XX foi marcado por movimentos de grande impacto social, os quais influenciaram esses novos comportamentos e costumes, estendendo tais mudanças à expressão artística. Os movimentos vanguardistas do Modernismo abalaram a ordem e a tradição institucionalizadas até o momento. A revolta modernista promoveu a consciência da fragmentação do sujeito e a liberdade de escolha para as necessidades impulsivas individuais. Todavia, já no final da primeira metade desse século turbulento, a vanguarda não suscitava mais a indignação, pois os propósitos inovadores já haviam sido legitimados; o prazer e o estímulo dos sentidos tornaram-se valores vitais dominantes. Ao impacto causado pelo ideal de resistência no início do século sucede a indiferença pura. Essa nova forma de interagir com a realidade determinou o começo do que Lipovetsky convencionou chamar segunda revolução do individualismo, como resultado de uma geração desencantada com o movimento modernista. Ainda conforme o autor, é a partir dos anos 60 que a sociedade passa a ser caracterizada pela produção em massa e pelo fascínio do consumo. Desse fato resulta a uniformização de comportamentos, ao mesmo tempo, que o

reverso do fenômeno, ou seja, a acentuação das singularidades particulares. Eis o império do eu na sua plenitude, vacuidade e indiferença.

Nesse sentido, em *O mal-estar da pós-modernidade*, Bauman analisa a organização da sociedade contemporânea, identificando os consumidores falhos, os “impuros”, os excluídos do convívio social:

No mundo pós-moderno de estilos e padrões de vida livremente concorrentes, há ainda um severo teste de pureza que se requer seja transposto por todo aquele que solicite ser ali admitido: tem de mostrar-se capaz de ser seduzido pela infinita possibilidade e constante renovação promovida pelo mercado consumidor, de se regozijar com a sorte de vestir e despir identidades, de passar a vida na caça interminável de cada vez mais intensas sensações e cada vez mais inebriante experiência. (...) Uma vez que o critério da pureza é a aptidão de participar do jogo consumista, os deixado fora como um “problema”, como a “sujeira” que precisa ser removida, são *consumidores falhos* – pessoas incapazes de responder aos atrativos do mercado consumidor porque lhes faltam os recursos requeridos, pessoas incapazes de ser “indivíduos livres” conforme o senso de “liberdade” definido em função do poder de escolha do consumidor. (BAUMAN, 1998, p. 23-24)

A vida gira em torno da possibilidade ou não do prazer proveniente do poder de consumo. Assim, as identidades vão sendo construídas, não de forma gradual e sólida, mas como “uma série de “novos começos”, que se experimentam com formas instantaneamente agrupadas mas facilmente demolidas, pintadas umas sobre as outras: uma *identidade de palimpsesto*. (BAUMAN, 1998, p. 36) O movimento, a efemeridade e a incerteza são as características que melhor definem o tempo pós-moderno. Enfim, como atesta Giddens, “estamos alcançando um período em que as conseqüências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes. Além da modernidade, (...) podemos perceber os contornos de uma ordem nova e diferente, que é “pós-moderna.” (1991, p. 13)

Essa radicalização das conseqüências da modernidade, obtida pelo total desprendimento dos tipos tradicionais de ordem social, produziu uma mobilidade sem precedentes na Era Moderna. Por esse motivo, Bauman (2001) considera a “fluidez” ou a “liquidez” como metáforas adequadas para caracterizar a natureza da presente fase, pois os fluidos se movem facilmente, diferentemente dos sólidos que dificilmente mudam de forma

sob pressão⁶. A descrição da inconstância dos líquidos são fotos instantâneas, em que o tempo adquire uma importância capital.

É a partir desta mobilidade que Linda Hutcheon, em sua *Poética do pós-modernismo*, atesta que a “Cultura (com C maiúsculo, e no singular) se transformou em culturas (com c minúsculo, e no plural)” (1991, p. 30). Hutcheon ainda afirma que talvez a causa de tal fato constitua uma contradição pós-moderna e resulte “do impulso homogeneizante da sociedade de consumo do capitalismo recente”. (1991, p. 30)) Importante é também notar que a fluidez também se intensificou nas fronteiras entre os gêneros literários, problematizando a noção de limite entre o romance e a coletânea de contos, o romance e o poema longo, o romance e a autobiografia, o romance e a história, o romance e a biografia. “Porém, em qualquer desses exemplos, as convenções dos dois gêneros se opõem entre si; não existe nenhuma fusão simples, não problemática.” (HUTCHEON, 1991, p. 26-27)

Perquirindo as formas fluidas, ou a construção de um discurso deslizante, vamos dar início ao estudo da narrativa de Augusto Abelaira. À deriva entre estéticas, gêneros e comportamentos sociais segue nossa leitura, buscando ilustrar a “liquidez” no espaço literário.

1.2 AUGUSTO ABELAIRA: A MALEABILIDADE DO DISCURSO NARRATIVO

Augusto Abelaira é, por certo, o escritor português actual que mais coragem teve em declarar as suas perplexidades, os seus desânimos, as suas descrenças – embora o tenha feito com impiedoso criticismo. Com efeito, penso ser fácil ser crente e proclamá-lo com vibração, mas já não será tão cómodo nem tão rendoso confessar dúvidas e sobre elas ir tecendo um modo de ver e um modo de comunicar.

FERNANDO NAMORA
Ler e reler Abelaira

⁶ Zygmunt Bauman retoma a famosa frase sobre “derreter os sólidos”, desenvolvida, no *Manifesto Comunista*, por Marx e Engels, para construir a metáfora da liquidez para o presente estágio da era moderna.

Romancista da interrogação permanente, do questionamento das ideias, dos sentimentos, dos seres e das aparências e da relatividade de todas as coisas, mesmo dos mais espontâneos impulsos, Augusto Abelaira deve ter sido na nossa literatura do século XX o escritor mental por excelência. E, no entanto, quanta emoção pudicamente contida matiza nas suas ficções (tão atentas ao correr e ao mudar da vida, nas suas rotinas) esse fluxo de raciocínios, de incessantes dúvidas, suspeitas, cépticas constatações da imperfeição e do fracasso de todos os nossos rasgos, dos grandes projetos humanos.

URBANO TAVARES RODRIGUES
O amor em Abelaira

Para além desse olhar céptico e sobretudo inteligente com que, conforme a declaração dos escritores Fernando Namora e Urbano Tavares Rodrigues, Augusto Abelaira percebe o mundo e o recria na obra literária, lançando constantes interrogações às quais não oferece nenhuma resposta, disseminando a relatividade de todas as coisas, há sobretudo um trabalho excepcional no que diz respeito à estética. Quando, em 1959, Abelaira publica seu primeiro romance, *A cidade das flores*, o Neo-Realismo em Portugal já contava três décadas de existência, em que a impetuosidade inicial havia abrandado, surgindo uma nova geração de autores preocupados não somente com o caráter ideológico do movimento, mas também com as questões de estética.

A difusão de um Neo-Realismo atento ao primado do estético, a influência dos últimos lampejos do existencialismo e a inovação da arte francesa do *nouveau roman*, do surrealismo e do teatro do absurdo vão proporcionar, na segunda metade do século XX, um meio profícuo para a produção artística. A obra de Abelaira absorve essas tendências estéticas, sem, contudo, deixar-se prender a fórmulas ou a moldes pré-definidos, em que traços, sobretudo, do Neo-Realismo e do existencialismo, no que se refere à temática, e do *nouveau roman*, relativo à estilística, são recursos utilizados com maestria, fazendo da arte abelairiana uma obra *sui generis*. Conforme a afirmação de seu companheiro de geração, o escritor Fernando Namora,

“Augusto Abelaira é, por certo, um dos romancistas mais originais (e também dos mais talentosos) da geração que foi apanhada na por vezes tumultuosa inter-secção de várias correntes literárias e de todas elas colheu uma experiência salutar.” (1982, p. 2) Namora ainda assegura que, para ele, Abelaira parece “um escritor medularmente liberto de figurinos” (1982, p. 2).

É observando essa confluência, ou como apontou Namora, essa intersecção de correntes literárias, que queremos analisar o romance abelairiano, sobretudo a partir da relação tensa entre conteúdo e forma. Iniciamos este estudo verificando a influência da arte neo-realista e do *nouveau roman* na construção ficcional⁷, influência que parece contraditória, pois, como afirma a ensaísta Agripina Carriço Vieira, em estudo sobre a convergência das duas estéticas na obra abelairiana, “a primeira centra-se na apreensão e denúncia da realidade, entendidas como forma de intervenção social, e a segunda rejeita qualquer referencialidade” (2002, p. 110), atendo-se a técnicas discursivas.

Para podermos verificar a apropriação, que é feita de forma parcial, do conteúdo (neo-realista) e da técnica (*nouveau roman*) vamos inicialmente nos debruçar sobre cada corrente literária, procurando mostrar a convergência entre os dois planos na construção da obra. A seguir dedicamo-nos à análise da estrutura romanesca, observando então as fluidas fronteiras que delimitam os gêneros literários e que, na narrativa abelairiana, caracterizam-se pela hibridização do épico, lírico e dramático.

⁷ Em minha dissertação de mestrado, defendida em março de 2002, iniciei a abordagem dessa questão no romance *Bolor*, mas, como acredito que a influência do Neo-Realismo e do *nouveau roman* é importante para a análise da obra abelairiana, continuo esse estudo.

1.2.1 A estética abelairiana: o conteúdo e a forma na composição de uma obra singular

Na primeira metade do século XX, a produção literária no Ocidente manifestou uma nova tendência voltada para o realismo social. A grande crise econômica mundial desencadeada desde 1929 contribuiu para a retomada do tema da crítica social nas artes. Escritores norte-americanos como Ernest Hemingway, John Dos Passos, Erskine Caldwell, entre outros, foram os primeiros a divulgar esse trabalho para a América Latina e a Europa, visando sempre à representação do real de forma objetiva.

Tal manifestação literária foi denominada Neo-Realismo. Essa nova fase do realismo se distingue da que marcou a segunda metade do século XIX, sobretudo pela forma de narrar. Em *Histoire du roman moderne* (1962), estudo sobre as manifestações do romance moderno, Albérès desenvolve um capítulo sobre as características do Neo-Realismo em escritores da América e da Europa. O autor postula que “o romancista não é mais um *contador* com todos os seus encantos e seu belo estilo, mas simplesmente um aparelho registrador; sua ‘arte’ não aparecerá senão na escolha das cenas, na ‘montagem’.”⁸ (ALBÉRÈS, 1962, p. 342) À semelhança da arte cinematográfica, o romancista neo-realista tem por função a montagem das cenas, não interferindo no romance através do julgamento ou defesa das ações e situações das personagens como no Realismo do século XIX. Por esta razão, afirma Albérès que o romance “torna-se uma seqüência de fatos objetivos habilmente escolhidos – ou, de preferência, *recortados* – numa transcrição neutra do real: ‘montagem de atualidades’.”⁹ (1962, p. 343)

A origem do movimento neo-realista, como foi mencionado, está associada aos escritores americanos. São eles, segundo o crítico francês, que nos dão a descrição objetiva

⁸ “Le romancier n’est plus *conteur* – avec tous ses charmes, et son beau style... – mais simplement appareil enregistreur; son ‘art’ n’apparaîtra que dans le choix des scènes, dans le ‘montage.’” (Trad. A.)

⁹ “(Le roman) devient une suite de faits objectifs habilement choisis – ou plutôt *découpés* – dans une transcription neutre du réel: ‘montage d’actualités’.” (Trad. A.)

dos atos das personagens, num discurso conciso que dispensa os comentários do narrador acerca dos sentimentos e dos pensamentos delas. Entretanto, a eliminação da subjetividade não foi alcançada, tornando-se inviável o puro reflexo do real na obra de arte.

Esses escritores norte-americanos da chamada “geração perdida” e os brasileiros do Nordeste, principalmente Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego, influenciaram os portugueses, que, por sua vez, também cuidaram de representar o real de forma objetiva. De acordo com Carlos Reis (1981), são profundamente distintas as raízes ideológicas, as preferências temáticas e as técnicas literárias utilizadas na tendência realista do século XIX e na do século posterior. O crítico português comenta que são os referenciais ideológicos que mais evidenciam as diferenças entre o Realismo e o Neo-Realismo. Enquanto o primeiro está ligado a um pensamento de tipo materialista ou anti-idealista, o segundo está apoiado numa concepção marxista do fenômeno literário. Por essa razão, o escritor neo-realista afirma

a sua condição de entidade socialmente posicionada e, por isso, sintonizada com os problemas sociais, políticos e econômicos do seu tempo; assim, encarando a literatura como uma forma de consciência social, o neo-realismo valoriza a dimensão ideológica da criação literária, bem como a sua capacidade de intervenção sociopolítica, à luz dos princípios fundamentais do materialismo histórico.(REIS, 1981, p. 16)

Em decorrência desses princípios ideológicos, Carlos Reis declara que se justificam os temas trabalhados pelos neo-realistas em contraste com os realistas. Estes retratavam as preocupações concernentes à burguesia, como adultério, educação, usura, ambição. Já aqueles enfatizavam temas ligados ao proletariado e à sua condição econômica, tais como: conflito social, alienação e consciência de classe, posse da terra, opressão, decadência dos estratos dominantes.

O Neo-Realismo português, como literatura de engajamento, diverge também do grupo de *Presença*, que deu origem à revista de mesmo nome, fundada em 1927, por

estudantes universitários, sendo o veículo mais importante para a consagração do Modernismo português. Tal divergência se deve principalmente à forma como é representada a relação da obra literária com o espaço social. Os críticos portugueses António José Saraiva e Óscar Lopes expõem que “a *Presença* corresponde a um certo ambiente de apoliticismo forçado, depois do colapso da primeira república de 1926, e por isso os *presencistas* aspiram, em geral, a uma literatura e a uma arte desvinculadas, senão mesmo alheadas, de qualquer posição de caráter político e religioso”. (SARAIVA & LOPES, 1996, p. 1012) Por sua vez, o Neo-Realismo sempre esteve associado ao núcleo de resistência antifascista, e “defendia uma literatura ‘engajada’, voltada para a conscientização do público-leitor e para caracterizar os problemas da estrutura política, econômica e social da sociedade portuguesa”. (ABDALA JÚNIOR; PASQUALIN, 1994, p. 157)

Atentos aos acontecimentos históricos mundiais, afirma Carlos Reis que os escritores neo-realistas voltavam seu olhar para fenômenos de três naturezas distintas, embora interligados. O primeiro foi a crise econômica do final dos anos 20, seguida da conseqüente situação de miséria, fome, desemprego e abalo do capitalismo; o segundo fenômeno diz respeito aos acontecimentos político-ideológicos como a implantação de regimes totalitários na Europa: nazismo na Alemanha, fascismo na Itália, franquismo na Espanha e salazarismo em Portugal; e, por último, a deflagração da Segunda Grande Guerra.

Inicialmente, a representação do sistema político-social na obra de arte neo-realista foi buscada através da técnica jornalística, privilegiando-se o conteúdo romanesco em detrimento do seu estilo. No estudo *A escrita neo-realista*, o crítico brasileiro Benjamin Abdala Júnior declara que o Neo-Realismo português,

no combate à concepção da “arte pela arte” da *Presença*, viu-se reduzido à identificação da arte social com o jornalismo, quando os jovens escritores do movimento procuravam afirmar-se mais pela ideologia, já que a práxis artística era ainda incipiente. Não obstante, esse primeiro momento foi inevitável e o relativo esquecimento da estética em favor da reflexão sociológica reativou as relações da

arte com a vida, afastando-a do jogo vazio das formas abstratas do psicologismo. (ABDALA JÚNIOR, 1981, p. 6)

Tal reflexão sociológica já tinha sido tratada nos dois romances precursores do movimento neo-realista em Portugal. *Emigrantes*, romance de 1928, e *A selva*, de 1930, ambos do escritor e jornalista Ferreira de Castro, denunciavam, respectivamente, a desumanidade da migração e a experiência social no seringal amazônico. Contudo, a nova tendência ganha maior expressão uma década depois com Alves Redol, cuja obra *Gaibéus*, de 1939, é muito importante para o movimento. Este romance é comumente considerado o marco inicial do Neo-Realismo em Portugal, ao enfatizar a difícil situação dos gaibéus, modestos trabalhadores do Ribatejo. Em sintonia com o movimento, o enredo do romance de Alves Redol põe em cena a desumana vida dos camponeses oprimidos pelo sistema econômico-social.

Em Portugal, desde a década de 40, o Neo-Realismo “se tornou a tendência de maior irradiação; o seu prestígio estava ligado ao do núcleo de resistência social a uma ditadura plutocrática”. (SARAIVA E LOPES, 1996, p. 1034) Passadas duas décadas da implantação do movimento, Augusto Abelaira¹⁰ publica seu primeiro romance, *A cidade das flores*, no ano de 1959, diante do qual logo a crítica reconheceu o seu “excepcional talento de escrever.” (SIMÕES, s.d, 445) A ação desse romance transcorre em Florença, durante o período fascista, numa clara transposição do espaço português, marcado pela censura imposta pela ditadura salazarista, para a Itália de Mussolini. As personagens vivem e questionam os problemas decorrentes do regime ditatorial italiano, mas, como sustentou o crítico João Gaspar Simões, o autor,

¹⁰ O autor publicou doze romances: *A cidade das flores* (1959), *Os desertores* (1960), *As boas intenções* (1963), *Enseada amena* (1966), *Bolor* (1968), *Sem tecto entre ruínas* (1978), *O triunfo da morte* (1981), *O bosque harmonioso* (1982), *O único animal que?* (1985), *Deste modo ou daquele* (1990), *Outrora agora* (1996) e *Nem só mas também* (2004); três peças de teatro: *A palavra é de oiro* (1961), *O nariz de Cleópatra* (1962) e *Anfitrião outra vez* (1980); e o livro de contos: *Quatro paredes nuas* (1972).

localizando a sua história em Florença, ao dar nomes italianos às suas figuras, nem por isso as “naturalizou” mentalmente, digamos, já que os problemas que elas vivem não são deste ou daquele país, mas de todo e qualquer país onde porventura se verifica ou verificou uma situação susceptível de levantar no espírito da juventude os problemas, os escrúpulos, as razões morais, as angústias de consciência e as determinantes intelectuais que se jogam no destino daquele grupo de florentinos. (SIMÕES, s.d.,443)

A cidade das flores foi publicada ainda sob os ideais do Neo-Realismo, embora o romance não corresponda a uma manifestação ortodoxa do movimento e a crítica não seja unânime em considerá-lo como pertencente a esta tendência. Podemos dizer que essa narrativa perde sua objetividade ao “alegorizar” a situação sócio-econômica e política de Portugal. Entretanto, conforme declaração do próprio autor, “neo-realista não é atribuição de valor, evidentemente; limita-se a designar uma certa maneira de encarar o mundo.” (ABELAIRA, 1984, p. 304) E Abelaira finaliza o comentário considerando a sua obra dentro da tendência neo-realista.

A declaração de Abelaira de que a arte neo-realista designa “uma certa maneira de encarar o mundo” justifica, em certa medida, a visão do mundo do escritor na obra artística. Abelaira, no entanto, não segue obstinadamente a ideologia marxista do Neo-Realismo, a começar pelas personagens, que não representam o proletariado explorado e oprimido, mas um segmento da burguesia portuguesa culta. É essa burguesia intelectualizada que, ao longo da obra abelairiana, vai levantar questionamentos sobre a própria eficácia do socialismo num espaço já contagiado pelo capitalismo. O autor cria, assim, personagens conscientes da crise de valores ético-morais que está a desmoronar os pilares de sustentação da sociedade ocidental; personagens que refletem o desânimo e o comodismo que impedem ou retardam a ação e também o desassossego que ameaça constantemente seu bem-estar. Em *Os desertores*, é Jaime quem racionaliza o incômodo de sua geração:

Perdeu-se a antiga fé e ainda não encontramos outra – (...) A fé obriga a sacrifícios, a muita consciência, e o cepticismo, pelo menos esse nosso cepticismo, é mais cômodo. Os católicos, os cátaros, os socialistas, sei lá quem mais, deixaram-se ou deixam-se morrer pelos seus ideais. Não sou capaz de morrer por nada, nem mesmo

por mim próprio... Dantes os homens não sabiam viver sem um credo e hoje descobriu-se que é fácil, descobriu-se que é cómodo... (OD, p. 113)

A inação é determinada pela incerteza da eficácia dos ideais. Não há mais crença; somente a crise das certezas edificadas no passado, por isso o mal-estar, pois ainda não há em que acreditar. Para Ramiro, esta falta de fé implica o ceticismo, que funciona como um alibi: sem crença não há espaço para desencadear a tomada de consciência. O romance explora o imobilismo de uma população oprimida pelo fascismo, mas que pouco faz para mudar a situação, racionalizando o seu conflito. É como confessa Ramiro: “nada fiz pelos portugueses, mas pergunto-me se cada português não incorre também na mesma falta... É com a imobilidade dos outros que me justifico a mim mesmo. E eles também.” (*Os desertores*, p. 113)

Os primeiros romances de Augusto Abelaira revelam como personagens que vivem num espaço condicionado pelo fascismo percebem a realidade; no entanto, essas personagens são pouco referidas pelas ações executadas. Poderíamos mesmo afirmar que a ação principal é constituída pelo uso que elas fazem da palavra. Conforme o testemunho de Fernando Namora, “falar, nos livros de Abelaira, pela intencionalidade que as palavras têm, é agir.” (1982, p. 3) O diálogo e muitas vezes o monólogo constituem quase que a totalidade da narrativa abelairiana, tendo sido portanto objeto de abordagem da crítica literária. Num dos primeiros trabalhos sobre a obra de Abelaira desenvolvidos no Brasil, intitulado *A cicatriz e o verbo – Análise da obra romanesca de Augusto Abelaira* (1972), a professora Vilma Arêas faz uma leitura, que abrange os cinco primeiros romances do escritor, pondo em questão o modo como se articulam nível do enunciado e nível da enunciação. Segundo Arêas, no nível do enunciado, o enredo comporta uma leitura oblíqua, em que a trama amorosa encobre o projeto de denunciar o emparedamento da média burguesia, através dos tormentos desse grupo consciente diante da luta fascismo/socialismo. Essa classe “é vista enredada em seu próprio discurso ideológico (a personagem é falada e agida por tal discurso),” (1972, p. 28) o que

aborta a possibilidade de ação em termos de uma luta. No nível da enunciação, Arêas observa que ocorre uma reflexão sobre a própria linguagem.

A autora entende que a discussão sobre o casamento, tema recorrente do primeiro livro ao último romance por ela analisado - *Bolor* -, intenta pensar a instauração da ordem simbólica, ou seja, o casamento é entendido como “renovo” pelas personagens e ao mesmo tempo problematizado porque constitui uma instituição cultural, não natural. O matrimônio é compreendido, portanto, como uma brecha, separando o homem, habitante de um espaço cultural, da natureza. A reflexão sobre o fato tem o mesmo valor funcional que se observa no fascismo, pois ambos estão associados ao acaso e se organizam “como um jogo inexplicável, na medida em que não é entendido o desejo do Outro.” (ARÊAS, 1972, p. 33) Arêas ainda observa a problemática mais profunda do autor, que gira em torno do discurso. O fluir da história se dá “pelos sulcos abertos no discurso”, é a “narrativa dobrada sobre si mesma, inquirindo de seu valor, de suas origens, de seu silêncio, embasados num jogo presidido pelo acaso.” (ARÊAS, 1972, p. 34)

Para Vilma Arêas (1972), *Bolor*, romance que trata da própria escritura, constitui o marco da narrativa metalingüística. Nesse romance, o fracasso da comunicabilidade do discurso se associa à vitória do fascismo. No entanto, a construção e a pluralidade de significados do discurso abelairiano estimulam questionamentos, instauram a incerteza, mostrando a contingência desse discurso. Em um artigo publicado em 1999, Vilma Arêas afirma que interpretou ingenuamente o romance abelairiano ao entender tal discurso meramente como metalinguagem, entendida naquela circunstância como simples recurso retórico. As personagens de Abelaira são incapazes de agir e hiperlúcidas, elas encarnam uma espécie de “cegueira iluminada”, revelando “suas contradições reais para exhibir seu *drama*, e no excesso que caracteriza seus discursos, que também são seus devaneios, para construir, em

círculos, o labirinto das repetições sem saída de seu universo ficcional.” (ARÊAS, 1999, p. 307)

Outro ensaio, publicado em 1973, por Nelly Novaes Coelho, já apontava para o que viria a ser expresso nesta última abordagem feita por Vilma Arêas, em 1999. De acordo com aquela ensaísta, a obsessão pela representação do vazio rotineiro radica uma consciência ético-histórica de um tempo direcionado pela nova política econômica mundial, pela formação dos blocos de nações e, mesmo depois da Segunda Guerra Mundial, pela derrocada dos últimos ideais disseminados pela guerra e pela incompatibilidade entre as estruturas sociais existentes e a crescente exigência de tecnologias avançadas. Nesse mundo provisório e em transformação, “as personagens de Abelaira são como que projeções da crise que marca esta nova etapa evolutiva da humanidade: a reavaliação do que foi estabelecido como indiscutível pelas gerações anteriores.” (COELHO, 1973, p. 85)

Através da representação do cotidiano de personagens tiradas da vida comum, Abelaira sonda uma situação existencial particular da contemporaneidade, que é a “dissociação entre Homem e Essência, entre *verdade aparente* e a *essencial verdade* das coisas.” (COELHO, 1973, p. 88) Essa dicotomia vai influir diretamente nas relações pessoais, que Abelaira explora em praticamente todas as narrativas, destacando-se aí a infidelidade conjugal, que conforme Nelly Novaes Coelho, funciona como metáfora “da ação corrosiva de um tempo *vazio* de Criação, de Acontecimento e de Aventura.” (1973, p. 89) A natureza das personagens representa uma elite que, inerte, contempla o fluir do tempo em que está inserida e pensa o seu imobilismo.

Atento às transformações mundiais que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, Abelaira encena em seus romances o mal-estar, a insatisfação e o imobilismo de suas personagens, anestesiadas que estão diante de um mundo provisório. Em relação à situação portuguesa, o escritor percebeu alguns dos problemas que o país teria de enfrentar para além

da mudança concreta do sistema político, e isto antes mesmo de a Revolução dos Cravos ser uma realidade. Vem a propósito a declaração de Abelaira em entrevista publicada no *Jornal de Letras* de julho de 1990, em que fala sobre sua desilusão em relação aos acontecimentos do mundo contemporâneo:

Não é só o problema do prof. Cavaco Silva: parece-me que ele representa apenas o mundo vazio e a mediocridade que todos nós estamos a viver – e por isso é capaz de estar certo. (...) Estamos já, o que para mim é mau, numa sociedade em que os valores principais são o triunfo e o dinheiro (apesar de eu não ter nada contra o triunfo e o dinheiro), que não serão os valores fundamentais, a que tudo se sacrifica. (...) [Tenho visto com felicidade] o acabar da guerra fria, saber que muitos povos ganharam as liberdades que não tinham, etc. No entanto às vezes sorrio, um pouco amargamente, porque eles vão sofrer as desilusões que em Portugal nós também sofremos, nós que passamos a nossa vida a sonhar e à espera dessa liberdade, e que hoje verificamos que muitas coisas continuam na mesma, algumas até se terão agravado. (...) Eu não precisei destas experiências do Leste, nem da experiência vivida em Portugal, para ter estas opiniões. Nos meus livros, e bem antes dessas experiências, já eu tinha algumas ideias sobre o assunto. (ABELAIRA, 1990b, p. 11)

É este olhar perspicaz, inteligente e sensato que caracteriza o homem e o escritor Augusto Abelaira. É evidente nessa declaração a visão crítica e pessimista do escritor sobre os acontecimentos do mundo contemporâneo. Como ele mesmo afirma, em sua obra refletiu sobre muitas dessas questões, antes mesmo de se tornarem fato no mundo ou no próprio país. Suas personagens são apáticas, racionalizam seu imobilismo não apenas porque são oprimidas pelo fascismo, mas porque a liberdade foi usurpada também nos países democráticos em favor do livre desenvolvimento do capitalismo. Ou ainda: tanto o fascismo como o capitalismo são responsáveis pela angústia das personagens que contemplam um mundo medíocre e vazio.

A palavra é de ouro, peça teatral de 1961, cujo tema versa sobre o controle da comunicação, é um exemplo da crítica mordaz que Abelaira faz, tanto ao fascismo quanto ao capitalismo. Nessa peça, a personagem Santini percebe que a palavra é uma descoberta humana muito antiga; entretanto, ninguém lembrou de registrar a propriedade desta invenção e, conseqüentemente, cobrar pelo uso dela. Santini pendura, então, um contador de palavras ao pescoço das pessoas, obrigando-as a pagar cada palavra pronunciada. O desenvolvimento

desta peça, uma espécie de comédia satírica, se dá em função da administração do negócio, pois há muitos inadimplentes que não economizam, não controlam o orçamento, falando mais do que podem pagar. Já a classe média – a burguesia – simplesmente suprime os artigos, as preposições e as conjunções, fazendo uma economia excessiva, conforme o comentário do próprio Santini.

O enredo da peça ainda traz à tona o constante problema da insubordinação de alguns espíritos mais rebeldes, inclusive o de Lúcia, filha de Santini, que desaprova o controle do uso das palavras. Há ainda uma alusão ao fascínio que o poder exerce sobre as pessoas e às artimanhas que o envolvem, pois, mesmo quando ocorre uma insurreição e mudam-se os dirigentes, permanece a ideologia anterior – fato que denuncia a incompatibilidade entre o bem-estar da população e os interesses de quem detém o poder. *A palavra é de ouro* é, portanto, uma metáfora do sistema político português, que comprometia a liberdade de expressão pela ação da PIDE, mas também reflete a tônica de um mundo que se organiza em torno do capital, do lucro.

Também *Anfitrião*, outra vez, telecomédia de 1980, apresenta a problemática da comunicação como tema principal. Nesta peça, que faz uma releitura da comédia latina de Plauto, o deus Júpiter encontra-se na rua e, logo a seguir, num supermercado dos dias atuais, tentando compreender o que vê: todas as pessoas, exceto ele mesmo, impunham aparelhos para falar umas com as outras. Os aparelhos são chamados de dialogadores e o apelo das propagandas é intenso: “Com o IBH Dialogador conquistarás o amor”; “O IBH, mais do que um dialogador, é um modo de ser”; “IBH, uma nova concepção no domínio das relações humanas”; “Tenha as palavras nas pontas dos dedos”. A seguir, Júpiter encontra-se com Mercúrio, este visivelmente familiarizado com o aparelho, que tenta lhe explicar a utilidade da nova engenhoca. Conforme Mercúrio, os dialogadores auxiliam as pessoas mais próximas, como dois amigos que se conhecem há muitos anos, um casal que vive junto há muito tempo

(ele lê um jornal, ela faz tricô, já disseram tudo o que pensam, o que sentem, o que sabem, o que desejam), a manterem uma conversa animada. O dialogador permite sempre a conversa, inventa-a... A comédia ironiza a sociedade de consumo, que provocou um grande gasto das palavras no jogo das relações (im)personais, tão grande que os métodos artesanais já não bastam; é preciso produzi-las industrialmente. Esta comédia do absurdo reflete a tônica do nosso tempo: numa época de imensos avanços tecnológicos, especialmente no campo da comunicação, o homem isola-se cada vez mais; amargura, sozinho, um mundo que só faz sentido com o consumo.

No entanto, *Anfitrião outra vez* representa também uma evidente denúncia à manipulação do discurso, visto que ele já vem pronto para ser falado, “facilitando” a convivência das personagens. Neste sentido, essa comédia parece mostrar o lado oposto das demais obras de Abelaira, pois, se nessas obras as personagens têm um discurso consciente e crítico da realidade, mesmo que não ajam, na peça, quase todas são completamente privadas de qualquer pensamento que não esteja registrado nos aparelhos. Além disso, não possuem uma opinião própria sobre o controle do discurso feito pelo uso dos dialogadores. Augusto Abelaira põe em evidência, assim, a opressão que pode ser exercida pelo mercado de consumo; aqui capitalismo e fascismo se equivalem; o Júpiter moderno não desfaz o embuste armado para desfrutar uma noite de amor com Alcmena como outrora, mas usurpou a identidade do verdadeiro Anfitrião ao mostrar sua carteira, afinal, como confirma Mercúrio, “a carteira nunca mente, é a voz da verdade. Melhor: decreta a verdade...” (p. 80) “Mas haverá moral e justiça neste mundo?” (p. 81), pergunta-se Cupido atônito com a cena a que assiste. A peça termina com a construção em *mise en abyme*, com os atores que “entretanto vão tirando os disfarces e ficam o que são: simples actores de uma comédia sem sentido.” (p. 81)

Talvez *Bolor* seja uma das obras de Augusto Abelaira que melhor sintetize as inquietações da sociedade burguesa ocidental. Representando os comportamentos do indivíduo da era pós-industrial, o autor abre espaço para a reflexão sobre a vida como é vivida na sociedade individualista. Desse modo, podemos observar a atitude de compromisso social adotada pelo escritor, que iniciou sua obra dentro da estética neo-realista. Assim, a obra espelha o esfacelamento das relações (im)pessoais e o conseqüente vazio que tal desintegração gera, situação que faz com que as personagens procurem algo exterior para preencher esse vazio.

Sofremos por não ter uma casa fora de Lisboa, um *Jaguar*, uma máquina fotográfica com célula fotoelétrica acoplada, e sei lá quantas máquinas mais que fatalmente não podem corresponder ao que há de mais profundo, de mais verdadeiro, de mais puro, nas nossas almas. E não nos envergonhamos de sofrer, não nos envergonhamos de ferir assim aqueles que verdadeiramente sofrem na própria carne! (*Bolor*, p. 102-103)

O desabafo de Maria dos Remédios reflete o seu desconforto íntimo e a procura por algo material que possa compensar essa falta. A aquisição de objetos representa tentativas frustradas de substituir o afeto das relações pessoais por objetos. Como o próprio título sugere, a obra representa o estado de decomposição, de emboloramento do sujeito, bem como da sociedade em que vive.

A postura ideológica de Abelaira põe em evidência a “fase adulta” do Neo-Realismo, iniciada por volta do fim da década de 40 ou princípio da década de 50, como entendeu Alexandre Pinheiro Torres. Os autores já consagrados da primeira fase, ou os que ainda iriam aderir à estética,

teriam finalmente despertado para a urgente necessidade de considerarem, antes de mais nada, os seus trabalhos literários como *obras de arte*, atentos, por fim, ao *primado do estético*, embora não abdicando dos princípios ideológicos de que o Neo-Realismo é e será sempre inseparável enquanto existir ou pretender subsistir como tal; e, para já, a Ideologia que o informa encontra-se dinamicamente viva. (TORRES, 1977, p. 11)

Os dois primeiros romances de Abelaira, *A cidade das flores* e *Os desertores*, evidenciam a influência do Neo-Realismo, o primeiro no que se refere à representação de um sistema político totalitário e dos artifícios utilizados pelo narrador, transportando a ação da história para a Itália fascista, que não é um espaço específico, mas que poderia ser universal, como alegou João Gaspar Simões. O segundo romance retrata a situação de jovens sufocados pelo poder da censura fascista e desesperançados do ideal desejado nos tempos pós-guerra. No entanto, se, nos primeiros romances, há traços do movimento neo-realista e uma certa imaturidade estética, é a partir de *As boas intenções* que o autor gradativamente se utiliza de recursos experimentados pelo novo romance francês. Em *As boas intenções*, o narrador organiza a trama de modo a possibilitar a apresentação, em blocos intercalados, de mais de um evento, tudo ocorrendo no mesmo instante e envolvendo personagens distintas, implicando a representação de um passado, a transição da Monarquia para a República, e de um futuro que reflete a tensão fascismo/socialismo.

O romance abelairiano apresenta uma narrativa singular caracterizada por um estilo próprio do escritor. Juntamente com o compromisso neo-realista, Augusto Abelaira desenvolve em sua narrativa técnicas estruturais como a ruptura com a construção romanesca tradicional através de um descentramento do foco narrativo único, o que torna a narrativa complexa e mostra a sobreposição de modos de narrar e do ponto de vista do narrador. Outro aspecto relevante dessa narrativa diz respeito à fragmentação do relato. A narrativa não apresenta uma progressão linear e há um intenso trabalho com a representação do tempo, aspectos herdados por Abelaira do *nouveau roman* francês.

Difundido na segunda metade do século XX por Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, entre outros, o *nouveau roman* encarna o fato de que “não existe uma realidade única que seria a da narrativa certamente, mas um jogo duvidoso de

‘possibilidades’, ou seja, no domínio da visão, um caleidoscópio.”¹¹ (ALBÉRÈS, 1962, p. 407) E Albérès acrescenta: “é conveniente tomar a realidade humana no nível, elementar e complexo ao mesmo tempo, onde ela é ainda inexplicável, incompreensível. Que um mesmo evento seja visto sob diversos ângulos diferentes.”¹² (p. 414) O novo romance também se caracteriza pelo trabalho intenso de pesquisa sobre a linguagem ficcional, um trabalho metodológico, de laboratório.

O escritor, cineasta e crítico da literatura Alain Robbe-Grillet, depois da rejeição de seus primeiros livros, *Les gommages* (1953) e *Le voyeur* (1955), publica um estudo sobre as novas tendências do romance. Em *Por um novo romance* (1965), Robbe-Grillet faz um levantamento da elaboração romanesca do século XIX e das estratégias narrativas propostas pelos escritores do *nouveau roman*. O autor analisa a narrativa separando a “forma” do seu “conteúdo”. Os escritores do século XIX tinham maior preocupação com o conteúdo, portanto esmeravam-se em “contar uma história” de maneira criativa, cujo objetivo visava ao ensinamento de algo, geralmente de cunho moralista. São estes os romances chamados de tese ou de realismo socialista. A significação de suas histórias “ultrapassa a anedota, transfigurando-a numa profunda verdade humana, numa moral ou numa metafísica”. (ROBBE-GRILLET, 1965, p. 46)

Ainda de acordo com o escritor francês, a nova tendência não tem por objetivo construir uma teoria, um molde prévio que sirva de orientação aos livros futuros, mas possibilitar a cada romancista, em cada romance, inventar a sua própria forma. Os escritores do *nouveau roman* perceberam que o “contar” não satisfaz mais as necessidades da produção literária da década de 60. As inquietações do homem da segunda metade do século XX não são as mesmas do século XIX, visto que a sociedade moderna sofre um rápido processo de

¹¹ “il n’existe pas une réalité unique qui serait celle du récit bien fait, mais un jeu indéfini de ‘possibles’, ou bien, dans le domaine de la vision, un Kaléidoscope.” (Trad. A.)

¹² “il convient de prendre la réalité humaine au niveau, élémentaire et complexe à la fois, où elle est encore inexplicquée, incompréhensible. Qu’un même événement soit vu sous plusieurs angles différents”. (Trad. A.)

personalização, cujos pontos de referência são sempre cambiantes. Por esta razão, o enredo do romance tornou-se confuso e fragmentário. Não há qualquer linearidade nem causalidade de acontecimentos. O tempo é reversível e flui conforme a intensidade dos sentimentos das personagens. Os planos temporais se interpenetram e se confundem. Trata-se de uma ilustração da multiplicidade e da incongruência da “vida real”.

O *nouveau roman* desloca a atenção do conteúdo para a forma. O crítico francês explica que “o compromisso é, para o escritor, a plena consciência dos problemas actuais da sua própria linguagem, a convicção da sua extrema importância, a vontade de os resolver de dentro”. (ROBBE-GRILLET, 1965 p. 47) O intento desta tendência é fazer arte pela arte¹³. Conforme a declaração de Robbe-Grillet, a arte “não se apóia sobre nenhuma verdade que existisse antes dela; podemos dizer que só se exprime a si própria” (ROBBE-GRILLET, 1965, p. 51). Tal propósito garantiu a produção de romances com intensa pesquisa formal, destruindo a representação da realidade de acordo com as leis aristotélicas, que, desde a Antigüidade regiam a obra literária, de modo que as personagens deveriam agir conforme a verossimilhança e a necessidade, a estrutura narrativa deveria conter princípio, meio e fim. A arte cria seu próprio universo, experimenta todos os limites possíveis de serem expressos através do seu meio: a linguagem.

Na obra de Augusto Abelaira, podemos observar a influência do *nouveau roman*; estes recursos, porém, são trabalhados moderadamente. Um dos elementos pesquisados pelo autor é o tempo, que desempenha um papel importante em sua obra. Maria Alzira Seixo, ao abordar o tratamento do tempo em *A cidade das flores*, declara que “passos nos aparecem em que o passado ou o futuro se substituem, na comunicação actual, ao presente; em que determinados

¹³ Há uma retomada da ideologia do Decadentismo do final do século XIX pelos escritores do *nouveau roman* francês. A atmosfera decadentista estava associada à idéia da degradação da sociedade burguesa e procurava manifestar em sua arte a fugacidade e o individualismo exaltado, que, ao contrário da espontaneidade recorrente nos românticos, era lapidado pela técnica de elaboração formal. Os romancistas do *nouveau roman*, também utilizando-se do critério da arte pela arte, recriam o clima de depressão decorrente da Segunda Guerra Mundial.(cf. ROBBE-GRILLET, 1965)

planos narrativos se entrecruzam, provocando junções ou incidências; em que um facto nos é comunicado através da conjuntura temporal que o envolve, no antes e no depois”. (SEIXO, 1987, p. 203)

Em *As boas intenções*, Abelaira utiliza a técnica da simultaneidade e contraponto das ações/situações das personagens que se desenvolvem num mesmo momento, à maneira dos romancistas da vanguarda do século XX, principalmente Proust, Joyce e Faulkner, nos quais o tempo figurava como personagem principal do enredo. Abelaira associa, nesse romance, às técnicas no *nouveau roman* o discurso de resistência e crítica social do Neo-Realismo, utilizando o contraponto entre o passado (monarquistas *versus* republicanos) e a projeção de um futuro já conhecido (fascistas *versus* socialistas). Num tempo de intenso controle da comunicação por parte do Estado fascista português, tal recurso narrativo serviu para burlar a censura da PIDE.

Em *Bolor*, romance em primeira pessoa, escrito em forma de diário, o presente é o tempo do ato da escritura, cujo narrador, além de relatar um passado imediato, registra também um passado mais distante que, na maioria das vezes, é nebuloso, refletindo a confusão originária do trabalho da memória que, em vão, procura reconstituir os detalhes dos acontecimentos transcorridos. Quando o narrador relembra os fatos, ele tem a sensação de que acontecimentos aparentemente semelhantes são a repetição de uma mesma coisa; pessoas distintas se lhe afiguram como uma mesma pessoa. O tempo torna-se fluido, ao aproximar fatos distintos, ele se desintegra. Sobre a importância estilística dessa obra para a Literatura Portuguesa contemporânea, Maria Lúcia Lepecki considera que se trata de um “romance inteligente, mas não frio, experimental sem ser pesado, difícil e fascinante, *à la page* sem seguir modismo, *Bolor* parece ser uma das obras que maior maturidade revelam na moderna ficção portuguesa.” (LEPECKI, 1979, p. 135)

No romance abelairiano, o tempo é experimentado de diversos modos pelas personagens, seja pela projeção do presente, que é um passado da perspectiva do narrador, para o futuro, em *As boas intenções*; seja pela incompatibilidade entre o tempo vivido e o tempo rememorado e a impossibilidade de descrevê-lo no diário, em *Bolor*; seja pela reelaboração da escrita num determinado intervalo de tempo como a recuperação dos manuscritos quinhentistas de Cristóvão Borralho, em *O bosque harmonioso*; a reconstrução do diário do professor António Luís Bastos em *Deste modo ou daquele*, ou ainda pela fixação e o exame do presente em *Sem tecto, entre ruínas* e *Nem só mas também*. A representação do tempo é complexa e multifacetada, uma vez que reflete as inquietações do homem no exercício de entender e interagir com sua própria história.

Os recursos utilizados por Abelaira na construção romanesca revelam o carácter problematizador e reflexivo de sua obra em relação à própria arte e à sociedade. O autor desenvolve estratégias que denunciam a presença do narrador, desvelando as artimanhas daquele que trama os fios que compõem o texto ou que os evidencia, sendo este um recurso que elucida o processo da construção narrativa. Podemos mencionar como exemplo *Deste modo ou daquele* que, como observou Linda Santos Costa (1990), comporta duas leituras: a primeira, ingênua, (“deste modo”) e a segunda, crítica, (“daquele modo”). A primeira leitura diz respeito à composição da intriga, revelando as dobras do texto no momento da sua produção. O Narrador, Jorge Fonseca, encontra, na casa que acaba de alugar, um caderno esquecido pertencente ao antigo morador, António Luís Bastos. Através da matéria narrada no caderno (um Diário ou Lettera Amorosa), o Narrador procura reconstruir as peripécias amorosas do professor de história, António Luís, e Ágata. Ocorre que Ágata também era o nome da ex-mulher do Narrador, fato que o impulsiona a desvendar a veracidade do caderno e verificar se as duas mulheres são a mesma pessoa. A narrativa prossegue, então, tendo por fio condutor “a investigação acerca da verdade do caderno (a denúncia das estratégias de escrita,

o acordo ou desacordo do que é contado com a “realidade”)” (Costa, 1990, p. 11). O Narrador é auxiliado na sua tarefa por Diogo Anselmo, seu amigo e professor de história. Contudo, o desenrolar da narrativa ressalta sobretudo o gosto pelo ficcionar, e as personagens do caderno de António Luís confundem-se com a “realidade” do Narrador, passando a habitar o mundo deste. É neste momento que, desiludido e em *panne*, o “Leitor Ingênuo sai da cena” (Costa, 1990, p. 11), abrindo espaço para o outro leitor. A segunda leitura trata da multiplicidade do tempo, representado de forma tal que suas contradições são elevadas ao expoente máximo - na narrativa há, “pelo menos, três tempos diferentes (o dos factos descritos, o da escrita, o da leitura)” -, e do processo criativo, “em toda a sua complexidade, do vivido ao contado, reinterpretado, por sua vez, pelo leitor”. *Deste modo ou daquele* é “um romance que romanceia o romancear”. (Costa, 1990, p. 11)

Da mesma forma, podemos observar a construção metaficcional em romances como *Bolor*, *O triunfo da morte*, *Sem tecto, entre ruínas*, *O bosque harmonioso*, *Nem só mas também*. Nessas obras, o narrador, enquanto elabora o texto, revela suas inquietações sobre o assunto que irá abordar e o modo pelo qual irá fazer isso, constituindo *leitmotives* que, em maior ou menor grau, perpassam quase toda obra abelairiana. Tais artifícios ficcionais lançam sobre o texto a incerteza, senão a desconfiança. Além da presença desse narrador “malabarista”¹⁴, o texto abelairiano apresenta uma redação duvidosa, tanto no nível da enunciação como no nível do enunciado. Em *O bosque harmonioso*, a estrutura romanesca é constituída por fragmentos que são numerados como

“poderiam ser numeradas as peças de um puzzle”, sem que à numeração correspondesse a ordenação da montagem das peças. Insinua-se a intenção lúdica quando o narrador repete um número, dando a indicação de 63a a um fragmento como se apenas quisesse, ao quebrar a obrigatoriedade da progressão aritmética, [...] mostrar que a ordenação narrativa independe da linearidade regular da numeração. (FRANÇA, 1996, p. 10)

¹⁴ Essa expressão foi emprestada de Ângela Beatriz de Carvalho Faria, em sua dissertação de Mestrado intitulada *A escritura do provável em Augusto Abelaira*.

No enunciado, o jogo de palavras criado ao longo do texto relativiza todo significado e provoca sempre a dúvida. Algo é afirmado para logo ser questionado senão negado, sentidos são construídos para depois significarem apenas o vazio. Com isso, o texto abelairiano sugere a relatividade das coisas, a impossibilidade da crença nas certezas absolutas. O narrador “não propõe soluções narrativas; antes, problematiza-as, levando o fruidor da narrativa à reflexão e à tentativa de desvendamento da escritura do provável.” (FARIA, 1988, p. 10)

É curioso observar como Abelaira explora incansavelmente em sua obra a impossibilidade de traçar os limites de significação de um discurso; por isso ele tece uma escritura cujos centros temáticos servem quase que somente para sustentar a fina e rica trama de variados detalhes que vão desencadear uma pluralidade de interpretações. As diversas leituras decorrentes deste texto calidoscópico provocam a dúvida tanto no leitor como nas próprias personagens e no narrador. Por esta razão, tudo o que se pode deduzir dessa escritura singular são apenas hipóteses, que tudo pode ser deste modo ou daquele para lembrar um dos títulos da ficção do autor. É neste sentido que Maria Lúcia Lepecki, em estudo sobre a prática retórica em *Bolor*, assegura que “nesta situação, vemos abrirem-se, *ad infinitum*, incontáveis hipóteses de marchas e contramarchas, de compreensões e perplexidades, de certezas contra-atacadas de todos os lados, de combinatórias inesperadas e tão depressa articuladas como desfeitas.” (2004, p. 78) Estamos lidando com a incerteza, com o que é escorregadio, e não poucas vezes nos deparamos com a ambigüidade, sempre aguçados pelo riso irônico, perturbador de um narrador que não está necessariamente num patamar superior ao do leitor, mas que lança informações para que o questionamento seja possível.

A partir dessa breve análise da obra romanesca de Augusto Abelaira, podemos verificar como o autor concilia dois movimentos estilísticos aparentemente muito díspares para realizar um trabalho excepcional. Em estudo sobre o romance de Augusto Abelaira e Vergílio Ferreira, João Camilo destaca que os dois autores

têm sabido, melhor talvez que muitos outros romancistas portugueses contemporâneos, conciliar de maneira exemplar uma atenção exigente aos problemas de ordem técnica ou formal com a preocupação de transmitir e debater aspectos fundamentais da experiência do homem português (e não só) dos nossos dias. (CAMILO, 1983, p. 413)

Os romances de Abelaira apresentam equilíbrio entre a proposta de crítica social e engajamento do Neo-Realismo e a pesquisa formal do *nouveau roman*. No nível da trama, observamos a crítica, não só ao sistema político, mas também ao econômico, ao domínio público e ao privado, denunciando a incapacidade e a indisposição do homem para resolver seus problemas. No nível da estrutura, fragmentos justapostos não obedecem a uma ordem de causalidade, entre os fragmentos não existe unidade. Consciente desse fato, o narrador joga, admite que a ordenação dos fragmentos poderia ser outra, que não há lógica para assim estarem dispostos. O narrador, além de tramar a história, revela o processo da sua escritura; hesita na escolha das palavras ou do fato que irá narrar; questiona-se sobre o próprio artifício da escritura. Enfim, o autor de *Bolor* articula o conteúdo e a forma, de modo que eles possam interagir, sempre de forma tensa, no discurso.

1.2.2 Entre o dramático e o lírico: a intensidade da narrativa abelairiana

Desde os séculos XVI e XVII, na famosa *Querela dos antigos e modernos*, surgiram polêmicas entre os estudiosos sobre a impossibilidade de “encaixar” a grande variedade da produção literária na tripartição estanque entre os gêneros lírico, épico e dramático, conforme a interpretação dos textos clássicos da teoria dos gêneros de Aristóteles e Horácio (cf. AGUIAR E SILVA, 1976, p. 205-228). Para Wellek & Warren, “a teoria dos gêneros é um princípio ordenador: classifica a literatura e a história literária não em função da época ou do lugar (por épocas ou línguas nacionais), mas sim de tipos especificamente literários de

organização ou estrutura.” (s.d., p. 282) À concepção da teoria clássica - que acreditava que um gênero diferia do outro em relação a sua natureza, ao seu prestígio e sobretudo a sua “pureza”, não admitindo a miscigenação dos gêneros -, insurge-se a teoria moderna. “A moderna teoria dos gêneros é claramente descritiva. Não limita o número das espécies possíveis e não prescreve regras aos autores. Admite que as espécies tradicionais podem “misturar-se” e produzir uma espécie nova (como a tragicomédia). (WELLEK & WARREN, s. d., p. 293) A percepção da mudança nos rumos da história do homem e o despontar de uma nova cultura estimulam, assim, a admissão de novas formas literárias ou a adaptação dos gêneros tradicionais às novas formas de pensar e organizar o conhecimento. No século XVIII, surgem novas formas de composição ou subgêneros, como o drama burguês e uma nova modalidade do romance, confirmando a legitimidade da mistura dos gêneros. Mas é sobretudo com o Modernismo que ocorre uma ruptura mais abrupta em relação aos gêneros tradicionais. A ordem dos modernistas era subverter a ordem estabelecida, como comprovam as diversas vanguardas surgidas entre 1910 e 1925.

Passado o impacto do Modernismo, os escritores mergulham na criação artística, aproveitando-se das brechas abertas pelos modernistas para explorar e ampliar os mecanismos lingüísticos que melhor traduzissem a inspiração e a intenção do artista. Em 1946, Emil Staiger publica um estudo esclarecedor que abriu novas perspectivas de entendimento dos gêneros literários. Em *Conceitos fundamentais da poética*, - tradução de 1975 -, Staiger defende a compartimentação tradicional, na qual as obras seriam classificadas segundo o critério da essência de cada composição, noções essas construídas a partir de modelos, exemplos de obras literárias, a partir das quais temos uma idéia do que é o estilo lírico, épico e dramático. Por esta razão, Staiger defende a necessidade de se considerar a tripartição dos gêneros, levando-se em consideração a forma adjetiva, que evita a designação estanque e arbitrária imposta pela forma substantiva. O teórico acentua que não é possível existir uma

composição “pura”, e que as três formas podem encontrar-se misturadas na obra, resultando daí a necessidade de verificarmos a essência, de cada composição artística, através da análise dos traços predominantes de cada estilo.

Essa breve revisão sobre a evolução dos gêneros literários é importante na medida em que queremos perscrutar a hibridização dos gêneros literários na narrativa de Augusto Abelaira, sem esquecer que tal fenômeno não constitui uma novidade na produção literária contemporânea. Entretanto, acreditamos que a obra de Abelaira representa uma maneira singular de refletir o hibridismo dos gêneros, salientando as mudanças que se operam na cultura humana e, conseqüentemente, na ficção contemporânea.

A leitura do romance abelairiano demonstra a insistência da construção da trama através de diálogos, fenômeno estilístico próprio do gênero dramático, possibilitando uma certa independência das personagens em relação ao narrador, fato que contribui para demonstrar a teatralização das ações por parte delas. Sobre a questão da narração no romance de Augusto Abelaira, João Camilo assevera que o escritor privilegia

o diálogo e o ponto de vista dos personagens, de modo que o narrador [acaba] por ver reduzida a sua acção à organização da narrativa, e a própria descrição dos gestos e do comportamento dos personagens [é] feita respeitando a visão e a consciência que desses gestos e comportamento [têm] os personagens em cena com o personagem observado. Este processo narrativo reduz a importância do narrador enquanto tal e acaba por fazer de cada personagem, em momentos sucessivos da acção, uma espécie de narrador (momentâneo) do romance. (CAMILO, 1983, p. 415-416)

Fernando Namora também já havia observado a teatralidade na obra de Abelaira, apontando que “as personagens explicam-se, confrontam-se não através de um enredo mas a partir de uma situação que as palavras vão definir. É no enfrentamento verbal, ainda que apenas monologando, que está a acção” (1982, p. 2-3). Nessas situações de conversa, quase não há o discurso indireto do narrador, sendo recorrente o uso de pequenas indicações de cena, como rubricas que auxiliam o leitor a visualizar a cena:

- E a sopa?

Com a mesma voz doce e musical, cortara-lhe as voltas:

- A sopa? Não, não notei nada...

Ele desviou o golpe. Fingiu não a ouvir.

- Vês? – Dirigia-se para a mulher. – Berenice queixa-se de que a carne está fria. – E de novo para o António: - Não te disse que chamasses a Glória? – tirou uma cigarrilha e acendeu-a.

- Guilherme... Vê o que vais fazer... Para quê escândalos?

- Nem uma palavra - redarguiu ele, *dramaturgo acabado de surgir, impelido pela febre criadora*. Batia as sílabas com ar de quem não admite que o contradigam. E quando a Glória apareceu:

- Considera-te despedida.

A Glória estava na casa há mais de dez anos. Começou a chorar tolamente, não compreendendo aquela ordem, afeiçoada a uma casa sem afeições. (*Glória e António saem pela Esq.*)

Berenice levantou-se em silêncio e fugiu pela porta do fundo, à Dir., deixando no palco, frente a frente, e para a cena final, o pai e a mãe. (Os desertores, p. 100, grifos nossos)

O fragmento representa uma cena doméstica, a família reunida durante o jantar, uma conversa aparentemente banal sobre a comida que a empregada serviu fria. As indicações de cena ou “rubricas” servem para explicitar as emoções e reações das personagens diante do fato e evoluem até constituir marcas próprias do texto teatral, cuja finalidade é apontar as entradas e saídas das personagens no palco. Tais marcações, nesse excerto, têm a função de pôr em relevo a desagregação da família, que literalmente representa um papel para manter uma convivência sempre necessária. O recurso teatral, da representação consciente de situações por parte das personagens, põe em cena a artificialidade dessas relações, que se revela nesse processo de teatralização. Em *Outrora agora*, a Filomena “passeava em frente do Jerônimo, desejaria deitar-se com ele, embora receando anular assim a comédia que decidira representar? Devendo obedecer ao jogo ou à comédia, à realidade ou ao teatro?” (*OA*, p. 260)

A referência ao ato da representação é um tema constante no romance abelairiano, tornando evidente a fragilidade das relações interpessoais e da própria comunicação, por isso, muitas vezes, as personagens perdem a noção do limite entre a sua realidade e a representação que executam durante o jogo. Em *As boas intenções*, a Maria Brenda, “ao brincar ao telefone, supostamente anónima, afastava-se de si mesma, punha a máscara ou arrancava a máscara?” (*BI*, p. 115), numa clara alusão à indeterminação e à fragmentação do sujeito, noções

inquietantes que foram traduzidas por Álvaro de Campos no poema “Tabacaria”: “Quando quis tirar a máscara,/ estava pegada à cara./Quando a tirei e me vi ao espelho/ Já tinha envelhecido.” A respeito de *As boas intenções*, Castilho afirma que “a questão da representação perpassa todo o romance, envolvendo a quase totalidade das personagens em circunstâncias diversas e apontando o caráter de ambivalência da linguagem em sua função de mascaramento e denúncia.” (CASTILHO, 1991, p. 37)

Maria Lúcia Lepecki chama a atenção para o predomínio, em qualquer dos romances abelairianos, da conversa “na sua forma mais evidente, o intercâmbio de palavra oral entre pessoas” (LEPECKI, 2004, p. 79). Para Lepecki, as personagens são “grandes conversadoras”, mesmo quando não há a troca presencial de palavras, pois elas entregam-se a monólogos interiores como atesta o grande número de personagens que demonstram interesse em escrever um diário. É necessário destacar a grande recorrência da escrita confessional, visível nos vários romances em que, pelo menos, uma das personagens escreve em um caderno, a fim de fazer um balanço da sua existência, ou (ainda) no caso em que o romance é escrito em forma de diário, de que é exemplo *Bolor*. Tal fato permite uma aproximação da narrativa abelairiana ao subjetivismo do gênero lírico, em que uma voz central exprime estados da alma. Percebemos, assim, uma obsessiva preocupação do escritor em desvendar os complexos labirintos do ser e as artimanhas utilizadas pelas personagens para estabelecer as relações interpessoais através do jogo (e por que não dizer fingimento?). É por meio destas estratégias que podemos entrever a representação de forma teatral de situações e de sentimentos. Talvez isso explique a recorrência da escrita de diários em sua obra, desde o livro de apontamentos de César em *Os desertores*; de Alexandre Soares em *As boas intenções*; até *Bolor*, romance escrito em forma de diário; a escrita pessoal (diário?) de João Gilberto, em *Sem tecto entre ruínas*; o caderno do narrador de *O bosque harmonioso* e do professor António Luís Bastos em *Deste modo ou daquele*, que, neste último romance,

funciona como matriz geradora da narrativa. O enredo do último romance, *Nem só mas também*, gira obsessivamente em torno do caderno de apontamentos do narrador. Assim, ao tratar do predomínio da temática da vida privada Abelaira revela, quando não denuncia, uma obsessiva preocupação com a expressão do eu.

Importante é também destacar o recurso utilizado por Augusto Abelaira na composição dos seus romances, cujo foco narrativo se define pelo emprego da primeira pessoa. A carga subjetiva, eminente desse tipo de escritura, é confrontada com o grande número de diálogos, fato que confere dinamismo à ação (mesmo que esta ação seja constituída predominantemente pela conversação), além de reproduzir um passado recente e representar um espaço coletivo, de interação, marcado pela presença e pelo testemunho do outro. Claro está que o narrador autodiegético, não poucas vezes, interroga-se sobre os fatos que está a registrar, como ocorre em *Bolor*:

Em resumo: fui absolutamente exacto, um narrador exemplar do que se passou? Para já - e sem grandes aprofundamentos -, de acordo com a minha narrativa, a Maria dos Remédios teve somente nove intervenções, numa das quais (constituída por dez linhas) está o essencial do nosso diálogo. E ainda: a conversa demorou pelo menos três quartos de hora e eu transcrevo-a (mesmo com os apartes da minha lavra) em menos de três minutos. (*Bolor*, p. 31-32)

Nesse excerto, o narrador avalia a narrativa que acabou de redigir, questionando-se sobre a pertinência do conteúdo que registrou. A seguir, constata a não correspondência entre o tempo efetivo em que se passou a conversa entre ele e a esposa, cerca de três quartos de hora, com o tempo que levou para fazer o registro escrito dessa conversa, menos de três minutos. A dúvida do narrador sobre a autenticidade da sua narrativa contagia também o leitor, que tem de aceitar tacitamente o acordo ficcional e fingir crer que o que está escrito realmente aconteceu, como postula Umberto Eco (1994), sem, contudo, esquecer-se de que esse narrador não é totalmente digno de confiança.

Nos romances em primeira pessoa, freqüentemente surgem momentos em que a narração de acontecimentos passados cede espaço para a reflexão sobre a inexatidão entre os acontecimentos vividos e o seu registro no papel. O narrador questiona-se, assim, acerca da discrepância que existe entre o fato vivido e o seu posterior registro, que acaba distorcido tanto pelo trabalho de recuperação da memória como pelo ato da escrita. Neste sentido, *Bolor* parece ser o romance que melhor exemplifica a disparidade da vida, como avalia o narrador-protagonista no momento em que faz o registro da conversa que teve com a esposa, no caderno: “falamos ininterruptamente durante a viagem desde Alexandre Herculano até ao Terreiro do Paço, e seria capaz de apostar que não dissemos nem mais nem menos uma palavra do que aquelas que acabo de transcrever – como teria sido possível?” (*Bolor*, p. 80)

Para além desse fato, *Bolor* apresenta a complexa questão da autoria do diário, uma vez que a voz do discurso oscila entre o ponto de vista de Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo, que, cada um a seu tempo, faz o uso da palavra escrita. Conforme Lepecki, é importante atentar para as recorrentes intervenções das outras vozes no caderno de Humberto, “pois elas fundem claramente diário e diálogo, em pleno acordo com o comportamento do mesmo Humberto, quando relê o já escrito ou se indaga sobre o que escreverá.” (LEPECKI, 2004, p. 80)

O romance contemporâneo sofreu grandes transformações, passando a incorporar à narração propriamente dita, à descrição e ao diálogo (elementos estruturais dominantes no século XIX), “cada vez em maior escala, a atitude lírica, a reflexão filosófica, a intrusão ensaística, a problematização da escrita, a questionação da própria literatura.” (GOULART, 1990, p. 15) Dentre os elementos constituintes da narrativa que sofreram profundas mudanças, Rosa Maria Goulart destaca o narrador,

com as questões enunciativas que lhe são inerentes. Introduzido com freqüência no próprio texto, enquanto participante da diegese, ou então deixando marcas enunciativas no discurso, ele revela-se uma presença constante: narra, comenta, disserta e, não raro, questiona o seu próprio discurso, convertendo-o em

metadiscorso ou metanarrativa. E por esse trabalho de construção/desconstrução vai como que anulando a narrativa que ele próprio vai construindo, que o mesmo é dizer, desviando o seu discurso para outros domínios. (GOULART, 1990, p. 27)

Mormente nos romances autodiegéticos, o tom lírico se manifesta de forma mais evidente. Isso ocorre porque o universo narrado é “centralizado” e “filtrado” pelo olhar do eu-narrador. As demais personagens existem em função do enunciador do discurso, tudo é em relação à subjetividade do sujeito. Staiger chama a atenção para a brandura do poeta lírico, no sentido de que “os contornos do eu, da própria existência, não são firmemente delineados” (STAIGER, 1975, p. 66), característica que podemos transferir para o narrador autodiegético dos romances de Augusto Abelaira. Esta fusão do eu com o mundo é manifestada pela diluição da consistência das coisas, enfim, não há mais espaço somente para a objetividade da narrativa tradicional, no sentido de que o narrador abelairiano desliza de uma coisa a outra constantemente. Com isso, não queremos afirmar que o romance abelairiano seja construído apenas sob uma ótica subjetiva, mas sim que se trata de uma narrativa complexa, que utiliza mais de um processo estilístico na sua composição. Há traços líricos, sobretudo, nos romances em primeira pessoa, quando, em monólogo interior, o narrador-protagonista reflete o mundo a sua volta ou quando busca um sentido para sua existência.

A propósito do romance de Vergílio Ferreira, e que se ajusta também à narrativa de Abelaira, Rosa Maria Goulart observa que são os episódios vividos pelo narrador que impulsionam o ato narrativo. Para ela, o narrador emprega,

com frequência, o verbo *contar* ou *narrar* e refere-se amiúde à orquestração do próprio texto narrativo, interrogando-se sobre a ordem temporal e sobre a reconstituição dos factos a narrar. E é aqui que parece aflorar um certo desdobramento (e alguma distanciação) entre o *eu narrante* e o mundo narrado. Mas a partir do momento em que o primeiro tem de fazer apelo à memória para a reposição do vivido, sediado já lá atrás no passado, a exactidão desse vivido perde os seus contornos. E então, ou porque a imaginação tem de intervir, ou porque o que foi antes na evocação será outra coisa, a lírica encontra nessa zona de indefinição o lugar propício ao seu eclodir. Mas ela nasce também, por vezes, de uma situação presente feita daquele espanto que é alarme e interrogação ou *presença iluminada de si* (GOULART, 1990, p. 33)

No caso de Augusto Abelaira, a narrativa em primeira pessoa é marcada sobretudo pela falta de objetividade do narrador. Ora ele conta fatos alheios a si, embora sob a sua perspectiva, introduzindo-se no espaço coletivo e histórico, ora relata os acontecimentos da sua vida cotidiana, ora reflete suas angústias ou expectativas, planeja o futuro, avalia situações, pondera sobre as relações entre discurso, linguagem e escrita. Esses registros, por vezes, são referidos sem que haja uma relação causal entre eles, transitando o pensamento do narrador por diversos assuntos sem uma lógica aparente que os aproxime.

As boas intenções, o primeiro romance que vamos estudar, não apresenta de modo evidente traços líricos. Narrado em terceira pessoa, possui uma intriga, fortemente marcada pela fragmentação e pela ausência de uma progressão temporal linear, que gira em torno de questões de caráter histórico-político. No entanto, a presença de segmentos em que a linguagem encerra uma alta carga significativa nos permite aproximar essa narrativa aos limites da lírica. Um exemplo dessa linguagem polissêmica pode ser encontrado no diálogo encetado por Vasco e Maria Brenda, no qual a relação íntima dos dois é associada à imagem de um barco a navegar. Maria Brenda, cujo nome foi extraído do nome de um barco, simboliza a embarcação à qual Vasco tenta se agarrar a fim de garantir momentos de bem-estar. Conforme o diálogo avança, ele, algumas vezes, consegue se agarrar à borda e subir; então sacode a água do fato, tira o casaco, espreme as mangas (cf. *BI*, p. 46-47). Outras vezes, ela o arremessa de volta à água:

- E no entanto houve um momento em que julguei que gostavas de mim... – *Tinha voltado a cair à água.*

Ela estendeu-lhe a mão:

- Gosto.

Repetiu:

-Não quererás casar comigo?

Maria Brenda retira a mão, deixa-o mergulhar outra vez, está de novo junto do limoeiro, pega numa folha, mete-a na boca, fala sem descerrar os dentes:

- Contigo, o homem para quem o futuro é mais importante do que o presente? Nunca! (...) Não me casarei contigo... - *Vasco desviou os olhos, Maria Brenda foi em auxílio dele, brinca: - Mas estás todo molhado...*

- *Sim - disse Vasco, sacudindo o casaco. (BI, p. 48-49, grifos nossos)*

A metáfora do barco e da água simboliza tanto a relação íntima que aproxima Maria Brenda e Vasco, como a postura ideológica distinta que os distancia, sendo esse o principal motivo da preferência dela por Bernardo. Ela parece representar a referência e a segurança de que Vasco necessita, porém acredita que a sua referência e segurança estão em Bernardo.

Esse tipo de analogia aparece também em *Sem tecto, entre ruínas*. Nesse romance, vista da varanda da casa da Júlia e do Bastos, a imagem do “petroleiro gigante, iluminado pela Lua”, vazio, com “o casco quase inteiramente fora de água, o grande bolbo à proa” (STR, p. 19), reaparece, sempre intercalada entre as conversas sobre o destino político e econômico de Portugal, como se estivesse a recordar o passado de glórias do povo português, agora esvaziado, como o petroleiro.

O romance *As boas intenções* também apresenta marcas de subjetividade sobretudo quando soa, em fragmentos isolados, a voz da própria personagem, sem a interferência do narrador, em monólogo interior. Nesses casos, sobrepõe-se o tempo psicológico sobre o tempo histórico, aumentando a fluidez e a falta de distanciamento entre sujeito/objeto, entre o eu e o mundo.

Em *Sem tecto, entre ruínas*, Abelaira constrói uma trama complexa em primeira pessoa, que, no nível do enunciado, alterna a voz do discurso entre a primeira e a terceira pessoas, reproduzindo o “olhar de fora” do próprio sujeito. Nesse romance, o plano histórico ainda é muito presente e bem marcado num tempo/espço definidos. Entretanto, a personagem-narradora, em grande parte da narrativa, se debruça sobre sua vida íntima, desvelando toda a complexidade da sua existência. Tal representação da carga subjetiva vai ser acentuada em *Outrora agora e Nem só mas também*. Nesses dois romances, quase que a totalidade do discurso compreende o relato de acontecimentos rotineiros, preocupações, projetos, expectativas e recordações do narrador-protagonista, com algumas, mas, nem por

isso, menos importantes, referências ao plano histórico, principalmente a Portugal pós-revolução.

O romance abelairiano se caracteriza por constituir uma narrativa complexa e híbrida. A complexidade narrativa pode ser observada tanto pelo modo de narrar, pela focalização, como pela apresentação multifacetada da constituição das personagens, da intriga, do tempo/espaço, que, além de revelar um cuidado minucioso com a técnica compositiva, privilegia sempre uma visão crítica sobre os fatos históricos da contemporaneidade. A hibridização se dá tanto pelo aproveitamento de estéticas diferentes, como também pelo trabalho de composição envolvendo uma mistura dos gêneros literários. Eis que aí reside uma das marcas da pós-modernidade na obra de Augusto Abelaira, pois, como assevera Linda Hutcheon, “as fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas” (1991, p. 26), traduzindo a diversidade cultural da civilização pós-moderna.

É exatamente essa diversidade cultural de que fala Linda Hutcheon que compõe a narrativa abelairiana. A experiência salutar da interseção de correntes literárias distintas, o hibridismo dos gêneros literários e a construção de um espaço romanesco marcado pela incerteza, fluidez e descrença fazem da obra de Augusto Abelaira um grande painel refletor dos rumos contraditórios da evolução da sociedade ocidental. Esse é o nosso foco de análise no *corpus* de pesquisa: investigar os traços característicos da pós-modernidade.

2 ANOS 60 E 70: O PODER COERCITIVO DO ESTADO VERSUS O PODER DA “TIRANIA DA INTIMIDADE” – UMA GERAÇÃO FADADA AO FRACASSO

Não creio que esta vitória seja a verdadeira vitória. É cedo, os homens não estão preparados, esta vitória vai adormecê-los, esta vitória será uma derrota. Seria preferível perdermos!

AUGUSTO ABELAIRA
As boas intenções

- Mas nunca pensaste que eu sofriria?
Pelo mundo, pois o mundo sofre, pois há gente nas cadeias e nos hospitais e até em casa? Não. Porque eu sofro. Eu.

AUGUSTO ABELAIRA
As boas intenções

Ouve: o medo de que o fascismo desapareça. Quando desaparecer... Ouve, em que havemos de acreditar então? Que havemos de esperar? Aí tens, Guilhermina: precisamos do fascismo, não poderemos viver sem ele se quisermos conservar as esperanças...

AUGUSTO ABELAIRA
Sem tecto entre ruínas

Porque se combatesses, o combate poderia encher a tua existência, dar-lhe significado, fazer-te feliz. Mas a tua vida é apenas recusa, negatividade inútil, quem sabe se simples timidez, a mesma timidez que te impede de dizer à Maria da Graça “vem deitar-te comigo” porque ela poderia desiludir-se... É o que receias, que se desiludam de ti?

AUGUSTO ABELAIRA
Sem tecto entre ruínas

Que atenção dedicamos às pessoas, que importância têm elas para nós que podem morrer, ser enterradas – e sem darmos por nada?

AUGUSTO ABELAIRA
Sem tecto entre ruínas

As boas intenções (1963), o terceiro romance publicado por Augusto Abelaira, desenvolve questões já trabalhadas n'*A cidade das flores* (1959) e n'*Os desertores* (1960), aprimorando a trama tanto no que se refere à complexidade da estrutura narrativa como ao tratamento temático, fato que valeu ao autor o reconhecimento da Academia das Ciências de Lisboa, que lhe conferiu o Prêmio Ricardo Malheiros. Grosso modo, poderíamos sintetizar a temática de tais obras como o desassossego e as angústias de uma geração de jovens - e podemos incluir também a de seus pais -, todos sufocados em convenções sociais e políticas, impossibilitados de executar um gesto e/ou incapazes de fazê-lo. Este motivo temático vai estar presente, em maior ou menor grau, nos romances publicados antes da reviravolta na estrutura histórico-social decorrente da Revolução dos Cravos.

O romance *Sem tecto entre ruínas* (1979) também foi agraciado pela crítica, desta vez com o Prêmio Cidade de Lisboa. A publicação deste romance após o 25 de Abril de 1974 é, no mínimo, um fato inquietante, pois a ação da história se passa ainda durante os longos anos da política do Estado Novo – a experiência autoritária moderna mais longa do Ocidente europeu -, num momento em que Salazar apresentava fragilidade devido a problemas de saúde e a sua própria longevidade, num momento em que já se entrevia “a lenta agonia do Salazarismo” (MATTOSO, 1998), e em que se preparava a substituição da presidência do Conselho por Marcelo Caetano. Esses fatos dão margem para o surgimento de uma sensação de instabilidade e desconforto da população em relação ao futuro. É nesse espaço-tempo que Abelaira situa sua obra de ficção, engendrando no espaço romanesco a expectativa e o amedrontamento das personagens, que não sabem como agir diante da situação.

O presente capítulo trata, pois, da análise destes dois romances, *As boas intenções* e *Sem tecto entre ruínas*, com o objetivo de verificar a relação de tensão existente entre os domínios da vida social e pessoal, observando como cada um desses domínios interfere no

andamento do outro. O capítulo é dividido em duas partes, sendo cada uma delas referente a uma obra.

2.1 INOVAÇÃO E AMBIVALÊNCIA NA NARRATIVA DE *AS BOAS INTENÇÕES*

2.1.1 A técnica do contraponto: quando presente, passado e futuro se equivalem

Em *As boas intenções*, Augusto Abelaira utiliza-se da técnica do recorte e montagem enquanto processo de produção cinematográfica, privilegiando a progressão da narrativa por cenas intercaladas, envolvendo personagens, situações, espaço e tempo distintos, na maioria das vezes, sem a interferência de um narrador para conduzir o desenvolvimento da ação. O processo pode ser classificado de teatral, conforme Óscar Lopes aponta:

toda a sua montagem se faz segundo cenas dialogadas, que geralmente se entremeiam e contrapontam aos pares, contrastando entre si dois momentos das mesmas personagens, duas gerações postas em paralelo, duas relações humanas comparáveis (tudo o mais são indicações de cena, ou uma voz de timbre muito definido em “*off*”; em cada par de cenas assim contrapontadas, os cortes pelos quais se passa intermitentemente de uma a outra cena obedecem a um critério, quer de nitidez contrastante quer de suspensão dramática, a criar expectativa; finalmente, o autor não perde nunca o ensejo de uma boa réplica ou alusão susceptível de interessar imediatamente o leitor (eu ia a dizer: o espectador), mesmo que isso pouco tenha que ver com o essencial da obra, coisa tão natural no teatro que já a comédia ática antiga incluía, sob o nome de *parábases*, pequenos discursos e digressões apropositadas às questões públicas do dia. (LOPES, 1986, p. 275-276)

A montagem das cenas e as interconexões estabelecidas entre elas são sustentadas por esta voz em *off*, como definiu Óscar Lopes, constituindo indicações de cenas através das quais o leitor (espectador) é orientado. São, pois, as próprias personagens que se mostram através de seus diálogos sempre inconclusos, truncados, enquanto o narrador, quando se faz presente no discurso, emite julgamentos acerca das personagens, ironiza suas atitudes e ainda esclarece a técnica empregada na projeção do tempo, o que interfere diretamente no andamento da narrativa:

- Se um dia nos casarmos, seremos um casal que não discute? – Maria Brenda percebera, ou julgara perceber, que seus pais estavam a discutir. Como de costume, de resto. A discutir mansamente.

- Se nos casarmos... – Vasco, preocupado com o “se” condicional. – Se nos casarmos... Mas pensamos nós em casar? Amamo-nos? – Este “amamo-nos?” quer dizer “amas-me?”

- Ah, que importa que não nos amemos, os homens e as mulheres precisam de amor para se casarem?

- Para que se casariam então?

Maria Brenda não sabe. Mesmo que julgasse saber, não poderia saber. Neste momento não conhece ainda Bernardo Lória, ou melhor, já conversou com ele sob a protecção duma prudente mascarilha ou do telefone, mas nunca mais o viu, de certo modo ignora quem é. A curiosidade aguça-lhe o espírito, mas como pode Maria Brenda adivinhar que dentro de dois anos será ele o seu marido? Decerto, nem ela nem Vasco combinaram jamais o futuro, quando muito brincaram ao futuro e disseram palavras de amor com o tom sorridente de quem o imagina muito longe (e acha bem que esteja longe, sinal de que a mocidade resiste) – embora tudo suceda como se o destino os encaminhasse um para o outro e eles saibam e apenas adiem esse momento por um certo desejo de jogo, mais dela do que dele, o desejo de prolongarem uma situação bela em si mesma. Não: eles desconhecem o que se passa, estão a deixar escapar os dias, a permitir que Bernardo Lória apareça, ganhe o tempo perdido por ter vindo tão tarde, quando Vasco e Maria Brenda já se conheciam há muito, e até já poderiam estar casados, ter filhos. Bernardo Lória, com o qual, dentro de poucos meses, ela, que hoje ainda mal o conhece, travará o seguinte diálogo:

- Mas se tens dúvidas, porque não atiras uma moeda ao ar? – Será Bernardo quem dirá estas palavras.

- E tu aceitas...

- Porque não?

- O teu orgulho não se dói? Seja como for, nunca poderás então dizer que me conquistaste... Poderias apenas dizer que tiveste sorte! (...) (ABI, p. 50-51)

Neste excerto, podemos observar o que Staiger (1975) chama de romance dramático, porque nele há raras manifestações de discurso indireto, e, de acordo com Maria Alzira Seixo, “os troços que dele encontramos são de função essencialmente coordenativa, de articulação dos planos dialogados, intenção primeira da obra.” (SEIXO, 1987, p. 227) As personagens se apresentam agindo, ou melhor, no caso da narrativa de Abelaira, dialogando. No entanto, Seixo (1987) adverte que o discurso direto de *As boas intenções* apresenta pontos de referência como anotação de relações físicas exteriores, movimentos, gestos, não sendo redutível à segura de um estilo direto próprio da peça de teatro. O exemplo citado reproduz um diálogo travado entre Maria Brenda e Vasco, no qual ela comenta a possibilidade de que, caso venham um dia a casar-se, não serem um casal que discute, fato que os leva a discutir a impertinência do amor no casamento, segregando o cultural - o amor - do compromisso

exigido pelas instituições social e religiosa - o casamento. Este conflito é um motivo recorrente na ficção abelairiana. O diálogo, que não é concluído, acaba por ser interrompido pela intromissão do narrador que antecipa explicações sobre o futuro do casal, sobre a ameaça que efetivamente representa o surgimento de Bernardo Lória na vida de Maria Brenda e a conseqüente disputa pela moça. A seguir, o arguto narrador lança a narrativa para o futuro, reproduzindo um diálogo que ocorrerá entre a moça e Bernardo Lória. Ela encontra-se atônita com a decisão que deve tomar sobre o pedido de casamento que recebeu dele, deixando ao acaso - uma moeda atirada ao ar – o próprio destino.

O desenvolvimento da narrativa apresenta-se truncado, porque não segue uma progressão no tempo/espaço. A história narrada é marcada pelo constante ir e vir na sucessão temporal e na marcação espacial, revelando um modo complexo de narrar. Trata-se da encenação da simultaneidade da vida coletiva num segmento de tempo, como apontou Anatol Rosenfeld (1973) a respeito do foco narrativo no romance moderno. O professor Leodegário Azevedo Filho já analisou com precisão este procedimento no romance de Augusto Abelaira, chamando a atenção para a pouca importância dada à estória narrada (o crítico emprega o termo *estória* como negação da *história*), em favorecimento do “modo de contá-la, pois este é parte integrante dela.” (AZEVEDO FILHO, 1973, p. 231) O crítico ainda observa que *As boas intenções* representa uma fase intermediária na evolução do processo narrativo do escritor, que vai atingir a sua maturidade mais tarde com *Enseada amena* e *Bolor*.

Esta forma de organização da estrutura narrativa vai ao encontro da explanação temática da obra abelairiana, já que a complexidade do modo de narrar contribui para o surgimento da dúvida e da causalidade/casualidade que marcam os incidentes da vida humana. Os temas evidenciam uma constante preocupação não só com a crítica social e política, mas também com as questões existenciais do homem da segunda metade do século XX, sobretudo a problemática da comunicação e do amor, além do questionamento do próprio

papel que a arte desempenha ou deveria desempenhar na sociedade. De modo diverso dos escritores neo-realistas mais ortodoxos, Abelaira constrói personagens que, mesmo lutando efetivamente em prol de um ideal, ou pensando-o criticamente, não acreditam na eficácia da execução deste ideal sonhado. Daí surge uma descrença gerada pela própria consciência dos valores intrínsecos ao ser humano e da sua contradição inerente. Como destaca Lélia Parreira Duarte, Augusto Abelaira percebeu o risco “imminente de dominação existente no uso da linguagem, denunciando, através do esvaziamento dos discursos revolucionários e da mistura de planos temporais e espaciais, as manobras ideológicas e qualquer significação “verdadeira”, previamente estabelecida.” (DUARTE, 1996, p. 123-124) Por este viés, podemos observar que a insistência da exploração do universo íntimo de personagens pertencentes ao segmento burguês da sociedade e a fragmentação da intriga, possibilitando uma visão multifacetada dos fatos, corroboram o intuito de (des)velar momentos decisivos da História dos portugueses, e, quiçá, a essência das questões existenciais de qualquer homem ocidental da contemporaneidade.

Talvez seja por esta razão que uma das imagens que melhor represente a escritura abelairiana seja a do calidoscópico, refletindo, a cada movimento, combinações variadas e paradoxais. Podemos ler esta escritura de muitas perspectivas, encontrando, em cada viés selecionado, temas diversos, abordados também sob diferentes valores ideológicos que podem se excluir mutuamente, o que demonstra a complexidade no nível da significação da obra. E tudo isto nos é revelado por discretas cenas cotidianas, cujos gestos dispensáveis são os responsáveis pelo andamento da história, como considera a personagem Cristina em conversa com Jerónimo, de *Outrora agora*, que pensa em “um romance que abordasse os grandes temas, as grandes interrogações, mas sem as grandes palavras, e em que a metafísica se deduzisse de conversas banais, apenas de conversas banais...” (OA, p. 173).

Em *As boas intenções*, Abelaira acentua técnicas trabalhadas nos dois romances anteriores, como a ruptura com o contar tradicional, introduzida pelo *nouveau roman* francês, e a herança do engajamento social proveniente dos escritores neo-realistas, se bem que é a própria proposta da arte neo-realista que é posta em xeque, como analisaremos mais adiante. O narrador, que na maior parte da narrativa deixa marcas de sua onisciência, emite julgamentos sobre a conduta das personagens, pondera-lhes as palavras, evidenciando sua postura ideológica através do distanciamento crítico; simula diálogos e situações que não ocorrerão naquele momento, mas que podem vir a acontecer daquela forma ou com ligeiras alterações; utiliza-se freqüentemente da prolepse, antecipando fatos que ocorrerão no futuro, demonstrando, assim, a artificialidade do universo ficcional. A propósito deste romance, Maria Alzira Seixo afirma que

só esta técnica, em que uma terceira pessoa domina o panorama das relações humanas, permite a coordenação da narrativa em pontos convergentes, as alternâncias de planos de tempo e espaço, o contraponto e a harmonização, a expressão de um tempo ‘trabalhado’, enfim. (SEIXO, 1987, p. 223)¹⁵

O romance *As boas intenções* é constituído por dezessete capítulos, cada um deles composto por blocos de textos, predominantemente escritos em forma de diálogos, separados por um pequeno espaço, a que chamamos de cenas. Os capítulos possuem número variado delas; os três primeiros com apenas uma cena e o sétimo com o maior número, vinte e cinco. O primeiro capítulo apresenta somente uma cena, porém composta por personagens, situações e tempos diversos. Inicialmente tomamos conhecimento do primeiro encontro entre Alexandre Soares e Maria Carlota num baile de fim de ano, e através de jogos próprios da sedução e da

¹⁵ Neste belo estudo, a autora analisa a expressão do tempo no romance *As boas intenções*, verificando a construção dos diálogos que encerram uma multiplicidade de pontos de vista, ou seja, a realidade encarada parcialmente por cada uma das personagens, cujas visões fragmentadas são apresentadas ao leitor que terá então um conhecimento geral das situações. Seixo afirma que o tempo da ação, que coincide com o tempo da narração, não é propriamente o passado, dominante na maior parte dos romances modernos, mas um presente que a cada momento perde sua preponderância para que o passado ou o futuro o venham completar em significação. A autora analisa fragmentos em que a técnica empregada pelo escritor evidencia o contraponto e a harmonização das situações ocorridas com personagens distintas, fornecendo-nos a compreensão total do momento pelo conhecimento que nos é dado das simultaneidades.

conquista, por entre as palavras que puxam palavras, “os sentimentos puxam sentimentos”, e, dois anos depois desse primeiro encontro, “atrás das palavras e dos sentimentos” (BI, p. 11), o nascimento da filha Maria Brenda, fruto da relação do casal. Logo a intriga é lançada para o futuro, vinte anos depois, detendo-se no momento em que o padre Navas, de uma varanda na rua da Alfândega, vê “três homens solitários e encapotados” (BI, p. 12) matarem o rei D. Carlos. Com a passagem dos meses, a morte – “a morte de um homem, mesmo de um rei” (BI, p. 12) – é rapidamente esquecida e novamente ocorre o retorno ao motivo dos “bailes filhos de outros bailes” (BI, p. 12), onde acontece o encontro de Bernardo Lória com Maria Brenda. Ambos mascarados, como se fossem Romeu e Julieta, representam o jogo da sedução, o que permite que ela se transforme em Cinderela, ao sair do baile, sem lhe revelar a identidade, deixando apenas uma luva cair no chão. Para além destas situações, o narrador ainda nos apresenta, no primeiro capítulo, a percepção individual de cada personagem sobre os fatos aos quais estão ligadas, tudo o que elas pensam, vêem ou sentem enquanto dialogam com o outro: “Perdi a tua morada. *Era horrível o nariz da mais nova.* – Tu perdeste a minha. – *Um penteado ridículo!*” (ABI, p. 16, grifos meus). O capítulo encerra com a antecipação e a reprodução de um diálogo futuro entre Maria Brenda e Bernardo Lória:

Um dia, Maria Brenda há-de garantir ao Bernardo: “A arte ensinará os homens a serem melhores...” E Bernardo há-de replicar: “Sentes-te melhor por gostares de música?” Mas Maria Brenda não se atreve a responder que sim. Apenas dirá: “Para que servem então as minhas lições?” Agora, Bernardo, que não teve ainda com ela essa conversa, que mal a conhece, está à espera, olhando para a rua quase deserta e molhada. A rua em que, de súbito, lhe parece ver Maria Brenda, Julieta a entrar para uma tipóia. (BI, p. 18; grifos nossos)

A narrativa não apresenta uma progressão temporal linear, sendo marcada pela ruptura e baralhamento da noção do tempo. Durante o processo da leitura, o leitor vai encaixando as cenas e dando-lhes uma ordem, como se lidasse com as peças de um *puzzle*. É possível reordenar esse jogo; no entanto, não há indícios suficientes na narrativa para se organizar com clareza e precisão a sucessão dos acontecimentos, das ações executadas pelas personagens,

pois o tempo é aludido por expressões vagas e imprecisas, como “agora, duas horas antes do telefonema (que se realizará ou não)” (*BI*, p. 68); “certa manhã, dentro de muitos meses” (*BI*, p. 94). O que se pode determinar com certa precisão é uma trajetória progressiva do desencadear dos acontecimentos, marcada, contudo, por algumas lacunas.

Ainda no que se refere ao tratamento do tempo, é característica marcante da ficção abelairiana a tensão gerada pela representação deste fenômeno nas duas formas como o ser humano o entende: o tempo exterior, objetivo, cronológico e social, marcado por elementos externos à natureza humana, como os fenômenos naturais, para os povos primitivos, e o calendário e o relógio para o homem moderno, tendo por objetivo “sincronizar nossas experiências particulares com vista à ação social e à comunicação” (MEYERHOFF, 1976, p. 4); e o interior, subjetivo, psicológico, o tempo da experiência individual: o tempo da percepção, “relativo, interior, estimado através de valores que variam constantemente, em contraste com o tempo exterior, medido através de valores fixos” (MENDILOW, 1972, p. 131). Na ficção abelairiana, em alguns momentos, o tempo chega a ser personificado para, então, desempenhar o papel de personagem principal, atuando sobre o destino das demais personagens, que são vistas como meros fantoches à mercê do todo poderoso: “e alguns meses ainda mais tarde, já casados (*um futuro que está feito, um futuro que se impacienta, um futuro que quer ser presente*)” (*BI*, p. 120; grifos nossos).

Tal fenômeno evidencia a ambigüidade do discurso, pois, não raro, situações ocorridas com personagens distintas em momento e espaço diferentes parecem ser a repetição de uma mesma cena, ou as próprias personagens hesitam com a impressão de estarem repetindo uma cena já ocorrida em suas vidas. Através deste recurso, o leitor pode perscrutar fatos isolados, estabelecendo entre eles algumas relações que não foram registradas claramente no nível do enunciado. Este processo exige constantemente o envolvimento do leitor na construção da significação da obra. Estas situações diversas envolvendo personagens distintas são

aproximadas e intercaladas, constituindo um diálogo entre uma cena e outra, aproximando os interesses e as preocupações das personagens envolvidas.

- Acreditas verdadeiramente, Vasco? Podes ter ilusões? Já não digo nos chefes republicanos. Mas atreves-te a ter ilusões nos filhos deles? Escravizar-nos-ão.
- Se os deixarmos, se não soubermos lutar, se perdermos as ilusões.

Bernardo:

- Não tenho ilusões, Maria Brenda. Ou talvez... Direi antes: não acredito que nosso casamento possa dar-nos a felicidade. Mas apesar de tudo... Ouve: para mim és a única saída. Se eu tiver de ser feliz, só tu... Ou então poderei dizer-te: tu não serás a felicidade, a vida plena... Mas dar-me-ás alguns breves momentos de felicidade. Já mos deste, porque não hás-de continuar a dar-mos? – Maria Brenda olhará para ele com a sensação de que já ouviu aquelas mesmas palavras. Onde? Quando? A quem?

Vasco, hoje:

- Sim, não serás a felicidade, a vida plena... Mas dar-me-ás alguns breves instantes de felicidade. Já mos deste, porque não hás-de continuar a dar-mos?

Maria Brenda:

- E quantos momentos de infelicidade?
- E quantos momentos de infelicidade? – Maria Brenda, daqui a alguns meses, com a sensação estranha de que já disse estas palavras. Mas decerto não as disse, pensa, é uma falsa memória. (*BI*, p. 53-54)

Os diálogos se repetem, primeiro entre Maria Brenda e Vasco e, na projeção do futuro, entre ela e Bernardo Lória. Neste excerto, inicialmente Maria Brenda fala com Vasco sobre a ilusão de acreditar que, depois de consolidada a República, a geração futura não continuará a escravização dos cidadãos comuns; contudo o jovem revolucionário acredita que eles devem saber lutar, não podem perder as ilusões. A cena seguinte representa a fala de Bernardo Lória a Maria Brenda sobre sua desilusão em relação à felicidade que o casamento pode dar-lhes, mas o rapaz conclui afirmando que espera do matrimônio apenas alguns breves momentos de felicidade. Maria Brenda tem a sensação de que já ouviu as mesmas palavras; então ocorre uma analepse, em que outra cena é intercalada, na qual Maria Brenda e Vasco falam sobre o mesmo assunto, que foi travado algum tempo antes. Na seqüência, outra cena apresenta a continuação do diálogo entre a moça e Bernardo, repetindo a conversa anterior entre ela e Vasco sobre os momentos de infelicidade que o casamento trará. Este recurso nos permite observar o processo cíclico das situações de vida das personagens, dando relevo à idéia de que

a causalidade dos acontecimentos não interfere de modo decisivo e diferencial na consequência dos atos e atitudes tomadas.

Em outros momentos do romance, são alternadas cenas que representam um tempo presente, cujo fulcro é a ação preparatória dos republicanos, a fim de promover a derrocada da Monarquia, além de outras que projetam um tempo posterior, quando a almejada República, já conquistada, vê-se abalada, sobretudo, pelo poder opressivo do regime fascista. Investigar a técnica utilizada por Abelaira para compor o romance e burlar a censura do Portugal do início da década de 60 é o nosso propósito. Iniciaremos, doravante, uma análise do texto perscrutando as estratégias e o discurso empregado pelo autor na construção desta obra.

2.1.2 “De boas intenções está o inferno cheio”

A epígrafe do romance – “de boas intenções está o inferno cheio” – começa por despertar um humor cáustico, principalmente quando se lê o subscrito “da sabedoria (ou da ignorância) das nações”. Ao reunir numa epígrafe idéias de caráter religioso diametralmente opostas “boas intenções” e “inferno”, Abelaira aponta para a relatividade dos dois conceitos, demonstrando que a ironia corrói a idéia de boa intenção, que pode ser entendida como aquilo que não chegou a ser executado, aquilo que, embora tivesse princípios de boa índole, não foi efetivado. Por este viés, o inferno resulta da consequência desta falta de ação concreta. Há ainda uma segunda possibilidade de interpretação, quando a boa intenção revela-se ação positiva, mas, ao fim, não obtém o êxito esperado. Neste caso, o inferno seria o resultado da ineficácia dessa boa intenção. Ou seja, o inferno seria o resultado de uma ação falhada. Na obra, podemos observar as duas formas de simbolização da leitura que propomos para a epígrafe do romance, que vão ser observadas através da análise da postura das personagens e da construção do espaço que as cerca.

A ação do romance é apresentada por um narrador de olhar perspicaz e sedutor que nos revela a multiplicidade das imagens do mundo e os inúmeros acasos que decidem a trajetória da vida das personagens:

Todavia, agora quando ainda faltam dois meses para se encontrarem os dois, agora que se ignoram ainda ou julgam ignorar-se, ei-los já unidos, pois na Terra as coisas se dispõem, certos átomos se juntam, se repelem, um complexo xadrez de vontades e de acasos se desenvolve para que nessa hora exacta - às três horas e trinta e dois minutos e vinte segundos da tarde de 5 de Outubro - ambos se encontrem (*BI*, p. 129).

Assim é apresentado o encontro de Vasco, o defensor da sonhada República, e Paiva Couceiro, o capitão da polícia a serviço da Monarquia. O episódio acontece no dia da vitória da revolução republicana, em 5 de Outubro, pouco tempo, talvez algumas horas, antes da consecução da revolta, cujo “complexo xadrez de vontades e de acasos” contribuiu para que os revolucionários conquistassem o poder sem uma luta armada exaustiva, ou, como afirma o narrador, “com uma facilidade que tantos anos de sofrimento e de lutas não deixariam prever, quase sem resistência, meia dúzia de tiros ou pouco mais, o regime caía.” (*BI*, p. 263)

É evidente o processo narrativo abelairiano de criar personagens fictícias para (re)viver momentos importantes da História Portuguesa; no primeiro plano, temos a época da transição da Monarquia para a República, e, no segundo plano, o desenrolar de uma fase histórica posterior, a transição do Salazarismo para o Socialismo. O texto se estrutura, pois, no espaço híbrido e nos interstícios entre a ficção e a História. A esse respeito, é apropriado o que Wolfgang Iser afirma sobre “a relação dupla da ficção com a realidade [que] deveria ser substituída por uma relação tríplice”, pois “como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário” (ISER, 1996, p. 13). Iser define o imaginário como “uma criação contínua, sócio-histórica e psíquica” (p. 245), sendo o significado a que se refere o significante, na maioria das vezes,

incaptável e ‘seu modo de ser’, um modo de não-ser. Assim, o imaginário é necessário ao fictício na medida em que favorece o jogo de fingimento, abrindo novas possibilidades em relação ao que existe e, por isso, diz respeito a realidades. Neste sentido, o mundo ficcional - do *como se* (representação metaforizada do mundo empírico) - não é mundo algum, devendo ser imaginado como se o fosse. Emerge, assim, “uma ‘fantasia perceptiva’ que permite ‘ver’ o não-existente como uma realidade.” (ISER, 1996, p. 269)

É através desse jogo, dessa interação entre o fictício e o imaginário, que Abelaira constrói a intriga de *As boas intenções*, representando uma espécie de transgressão dos limites da realidade, forçando-a assim a experimentar uma modificação: para além da referência dos episódios históricos “reais” emerge o imaginário cultural do homem português desse tempo no espaço do texto sob o signo do *como se*. A historicidade do texto abelairiano não está no referente histórico facilmente identificável, mas sim no imaginário do homem desse tempo, que só tem existência, contudo, no nível ficcional, como bem ilustra a consciência crítica das personagens.

A história de *As boas intenções* abarca duas gerações de homens que combatem em favor da República, Alexandre Soares e Vasco Miroto. O primeiro foi um dos protagonistas do Trinta e Um de Janeiro, revolta que estalou no Porto no ano seguinte ao do Ultimato, estabelecendo uma correlação de verossimilhança com o episódio histórico do país, cuja repressão, segundo José Hermano Saraiva, “foi sangrenta e deu à causa da República os primeiros mártires” (2001, p. 348). O segundo é um jornalista revolucionário, articulador dos principais fatos que irão precipitar a queda da Monarquia. Para além deste eixo temático, há esparsas, mas não menos significativas, referências aos tempos pós-República e ao golpe do Estado Novo. No tempo presente do relato, Alexandre encontra-se paralítico numa cadeira de rodas, numa atitude passiva, enquanto Vasco, freqüentador da casa porque amigo e pretendente de Maria Brenda, filha de Alexandre, é um dos principais articuladores ativos da

resistência. A presença do padre Navas no grupo que dialoga sobre a revolução é marcante no decorrer do romance, cujo posicionamento ideológico nos revela um homem sufocado pelas convenções sociais, políticas e religiosas, mas, acima de tudo, pensante:

Quando António Navas, nessa tarde longínqua de Fevereiro, viu o rei com a cabeça tombada e a rainha a agitar desesperadamente um ramo de flores, pensou: “Foram buscar as balas à minha consciência, era lá que estavam guardadas há muito tempo”. Porquê? Ao ver aqueles três homens adivinhara sem explicação aceitável que se preparavam para matar o rei. E se pudera pensar numa coisa assim é porque na sua imaginação, e sem que o suspeitasse, as carabinas já estavam apontadas. Não apenas na consciência dele, na consciência de muita gente. “Fui eu, fomos nós: tantas vezes te matámos em pensamento que acabaste por morrer!” Balas, espingardas, arsenais inteiros dentro das consciências dos homens, a envenená-los, a fazer deles assassinos que não se atrevem a sê-lo. (*BI*, p. 19-20)

A impotência de Navas frente ao regime político o corrói por dentro, vai dilacerando seu corpo como uma afta, estas pequenas úlceras que vão corroendo a membrana bucal do padre, que, sempre perseguido por elas, tenta aliviá-las ao passar a língua sobre o ferimento. Esse estado doentio também se reflete na consciência coletiva dos homens e os envenena, tornando-os assassinos passivos. No entanto, a ânsia do padre por executar uma vontade sempre sufocada leva-o a encontrar nas palavras da Bíblia um ânimo para que alguém, concretamente, (talvez Vasco) faça algo:

Procurou acalmar uma afta passando-lhe a língua por cima e disse, aliviado: “Deus prefere ser combatido, a ver os homens indiferentes, indiferentes e resignados ao silêncio! Porque Deus transmitiu aos homens o poder da acção e quiere-os activos...” (*BI*, p. 36)

Este posicionamento de Navas o indis põe com os outros membros da Igreja e com a população civil, também. Padre Adriano é quem o alerta sobre isso: falam mal das suas atitudes, é preciso moderar senão modificar totalmente o discurso. Contudo, Navas acredita num paraíso terrestre, pois, para ele,

Virá o tempo em que acharemos a felicidade, o tempo em que todos nos amaremos uns aos outros, em que todos seremos iguais e não haverá nem ricos nem pobres. Então ninguém acreditará em Deus, mas Deus há-de sentir-se feliz, pois ama os que

têm coragem de O sacrificar à felicidade dos homens, pois deseja que para sempre os Seus filhos sejam livres, entregues a si próprios, alegres... (BI, p. 231)

Navas, durante a maior parte da narrativa, mantém-se fiel aos propósitos revolucionários e, por extensão, também aos socialistas, defende o bem-estar do homem na terra sem postular somente a transcendência do espírito. Ele próprio é um revolucionário, um subversivo da ordem religiosa, pois, ao ir contra a crença na transcendência da fé cristã, Navas privilegia o poder temporal. Para ele, “o importante é sentir-se vivo, *combater, pecar se necessário for...*” (BI, p. 34; grifos nossos). Também se revolta com padre Adriano, que lhe aconselha que feche a “boca, condene os homens por quererem ver as suas vidas melhoradas...” (BI, p. 97), porém abafa a sua indisposição. O discurso do padre é comprometedor, porque fere os princípios da própria ordem a que serve, vem da boca de um religioso, não de um homem imbuído da crença nos valores temporais. É um padre quem nos revela a consciência de um revolucionário, como se pudesse falar sob a proteção de um Deus que ama o ser humano mais do que os ensinamentos religiosos que deixou (ou ainda levanta a possibilidade de um discurso religioso construído pelo próprio homem). É nesses valores transcendentais que Navas parece não crer, considera-se “um céptico acerca dos efeitos da [sua] (...) pregação” (BI, p. 155), não acredita no efeito das suas palavras, pois, mesmo que elas fossem como as sementes, quanto tempo levariam para crescer? O discurso do padre faz uma referência às avessas ao *Sermão da sexagésima*, do padre António Vieira, ironizando o fato de que, se uma árvore poderosa, “como convém a uma imagem que pretende sugerir aos homens o crescimento da palavra do Senhor” (BI, p. 156), leva cinquenta anos para crescer, então ele já estará morto e não verá suas palavras desenvolverem-se como um castanheiro.

António Navas lembra-se da pregação de padre Adriano, que prevenia suas ovelhas “contra as tentações de certas modernas doutrinas, [que] criticou aqueles que se preocupavam demasiado com os problemas terrenos, pediu à mocidade que resistisse à tentação de alterar a ordem social.” (BI, p. 146) A fala de padre Adriano, que representa o pensamento do

segmento religioso, contradiz os princípios ideológicos de padre Navas. O discurso deste religioso é subversivo e comprometedor da ordem religiosa portuguesa que apoiava o regime monárquico. Não é de se surpreender quando, de forma muito sutil, através de discurso indireto-livre, e envolvendo a personagem Alexandre, que relembra uma conversa com Vasco sobre o dia em que os homens conscientes efetivamente fizerem o que há para ser feito, nos é revelado que Navas tinha sido preso e que andava sumido desde que o soltaram. A prisão de Navas é referida numa das cenas do último capítulo do romance.

Através de seu engajamento na causa republicana, Navas associa a paralisia de Alexandre Soares, ex-militante republicano, à comodidade, à vergonha “de se apresentar diante dos outros sem fazer nada, ele que podia fazer, mas não tem coragem de fazer...” (*BI*, p. 192). Neste sentido, o estado físico de Alexandre metaforiza a sua passividade, a impossibilidade e a ineficiência da atuação na vida pública e política. Contudo, Alexandre Soares pondera com um discurso que defende uma visão mais apurada dos fatos, embora contraditória:

Ouçam: ao homem consciente que serenamente observa o desenrolar da história nada é permitido fazer, pois não tem a certeza de nada. Sei eu lá se em última análise a Monarquia não será preferível à República! Sei eu lá se Deus existe ou não existe ou se ele é profundamente mau ou profundamente bom ou nem uma coisa nem outra? Não nos misturemos com os acontecimentos, eis a sabedoria. Deixemos que tudo corra por si mesmo... Evitemos a acção, já que não podemos evitar o nosso nascimento. Evitemos actuar, pois não temos certezas e seria estúpido agir sem elas... (*BI*, p. 150)

É interessante destacar que a atitude de Alexandre evoca o posicionamento dos escritores da chamada “geração de 70”, que tinham como principal mentor em matéria social Proudhon. Conforme Proudhon, que resgatava a dialética de Hegel, a evolução da sociedade se daria de forma espontânea (JAPIASSÚ; MARCONDES, 1996). Essa evolução espontânea é explicada a partir de Hegel, para o qual “quer o pensamento quer a realidade tendem cada momento a negar-se, a converter o seu estado presente em algo de oposto, que por seu turno se converterá em seu próprio oposto,” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 799) sendo que esta

negação da negação, a síntese, jamais repete o estado inicial do processo (tese) nem sua negação ulterior (antítese), resultando numa unidade que os supera. Por esse viés, a personagem abelairiana acredita numa evolução da sociedade não pela revolução, mas por um mecanismo espontâneo, como um processo dialético natural, cuja síntese final só não ocorre quando a sociedade repete a tese inicial, o que reflete “aspectos ainda temporariamente estáticos do pensamento ou da realidade” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 799). Por isso Alexandre acredita ser melhor não agir, porque vê com ceticismo que a ação revolucionária não está preparada, fato que vai repercutir na repetição da realidade presente, cuja administração é monárquica, uma política conservadora fundamentada na oligarquia.

O discurso de Alexandre aponta para a relativização dos fatos, reproduzindo uma visão aguçada do desenrolar da história portuguesa. Se considerarmos que Abelaira publica *As boas intenções* em 1963, período em que a população sofria a ação da violenta repressão fascista, encontramos nas palavras de Alexandre a consciência serena da ineficácia dos ideais republicanos. Por essa razão, o discurso de Alexandre é completamente lúcido e denuncia uma história que não evolui, que está estática e se constrói alheia aos interesses da maioria dos cidadãos e favorável ao jogo de interesses do poder de uma elite governista.

Em *As boas intenções*, Abelaira constrói um discurso híbrido que mistura fatos históricos com a matéria ficcional. Para além da intriga romanesca, o escritor analisa, questiona, avalia não só a História de seu país, mas também os rumos da civilização ocidental. Muitas partes desse romance parecem funcionar como crônicas, o que parece ratificar a afirmação de Walter Benjamin, de que “o cronista é o narrador da história”. (BENJAMIN, 1986, p. 209)

Para Benjamin, “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.” (1986, p. 223) Neste sentido, Augusto Abelaira faz a

crônica do seu tempo ao retomar a história recente de Portugal para tratar do presente, burlando, assim, o sistema. Por essa razão, entre os acontecimentos históricos de fácil identificação, há espaço para a representação da vida quotidiana das personagens, poderíamos dizer, para a representação do cidadão comum, como um ser pensante e emotivo que é. Dessa forma, a explicação verificável que a história busca “é substituída pela exegese, que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas.” (BENJAMIN, 1986, p. 209) Ou como afirma Iser (1996), o mundo apresentado no texto é uma interação do fictício e do imaginário, numa disposição antropológica.

Por esse viés, podemos observar os mecanismos da linguagem literária, que se manifesta, por exemplo, na imagem metafórica da paralisia de Alexandre Soares. O homem que antes combatia, agora está tolhido de movimento, mas, paralelamente, desenvolveu um olhar crítico sobre os acontecimentos. Não é despidendo observar que também Vasco fala a Alexandre que “quando alguém afirma que não crê nos homens e nas ideias, talvez procure pura e simplesmente um argumento para não fazer nada.” (BI, p. 147). Este argumento reforça a idéia da paralisia de Alexandre, porém, o próprio discurso de Vasco aponta para o conflito que está no seio da causa republicana (e, por extensão, podemos inferir que também está no âmago da causa socialista durante o período fascista): “quais as certezas absolutas de quem esbraceja para se salvar? Vivo sem certezas e é tudo! Peso os prós e os contras, os meus e os dos outros, e vivo no mundo provisório...” (BI, p. 23). A fala de Vasco traz à tona uma questão relevante para o nosso tempo: a crise das certezas absolutas, que está associada a uma profunda mudança nos modos da organização social. Sobre esta imensa transformação, Giddens atesta que “os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de *todos* os tipos tradicionais de ordem social, de uma maneira que não tem precedentes.” (1991, p. 14)

Em *As boas intenções*, as personagens encenam o mal-estar gerado por este mundo provisório. Um mundo em constante transformação, mas que, contraditoriamente, também continua a reproduzir as mesmas estruturas sócio-econômicas e políticas, que condena as pessoas a pertencerem sempre às mesmas posições sociais, que, incentiva Júlio Miguel, um tipógrafo e companheiro de Vasco, a lutar pela causa republicana porque acredita que ela o ajudará a realizar seu sonho de ter a casa própria, quando os líderes sabem que as condições econômicas de Júlio Miguel não vão melhorar, independentemente de quem estiver ocupando o poder:

As revoluções, as legítimas e as outras, fazem-se com mentiras (...) Vasco não se atrevia a replicar, a dizer-lhe que a República não tencionava dar-lhe a casa – essa República que havia de surgir mais dia menos dia. Explicar-lhe portanto que a República era simplesmente um primeiro passo e não o objectivo final? Que depois do afastamento do rei, do rei e de todos os ministros, ele continuaria a viver uma vida idêntica e, quando muito, só o filho ou o neto, ou o bisneto ou tetraneto deixariam de pagar a renda à filha, à neta, à tetraneta de Alexandre Soares?
- As revoluções se fazem com mentiras (...) (*BI*, p. 41)

Vasco é um cético em relação aos ideais que defende; sua atitude equivale à de padre Navas, que é um cético a respeito da própria predicação, talvez por isso o padre sente que “Vasco era seu irmão, um irmão em busca doutro deus.” (*ABI*, p. 219) Apesar da incerteza que abala as convicções do jovem revolucionário, ele continua a luta em busca do bem utópico, aproximando-se mais uma vez dos ideais do padre, que, por seu turno, prega a crença no bem transcendente, metafísico. Por esta razão, Vasco Miroto também

sentia que António Navas era seu irmão, um irmão em busca duma paz diferente. Um irmão iludido, decerto, um irmão que não soubera ainda traduzir em termos actuais as antigas crenças, um irmão que permanecia preso aos velhos símbolos, confundia os símbolos com a realidade (...). Mas um irmão! E quantas vezes [ele] se sentira tentado a evangelizar o padre, a pregar-lhe a boa nova? (*BI*, p. 219-220)

A aproximação de padre Navas e Vasco reflete a semelhança de convicções existente entre ambos, pois crêem no bem transcendente, projetado no futuro, que representa um prêmio aos homens de boa índole. Um crê no cristianismo, que aposta na boa-conduta terrena

do homem, para que ele seja merecedor da vida eterna; o outro crê no socialismo, que prega o bem ao homem na terra, num futuro próximo. Por isso Vasco percebe em Navas um irmão iludido, que não sabe adaptar a sua crença antiga à atualidade (onde falta o socialismo), que confunde os símbolos místicos com a realidade. Através da “fraternidade” entre o sacerdote e o revolucionário, estreitam-se os laços de aproximação entre o cristianismo e o marxismo. A luta, entretanto, deve continuar para ambas as partes. O mundo provisório se constrói com a defesa dos ideais corroídos pela certeza da ineficácia de qualquer tentativa para transformá-los em algo útil e eficaz à sociedade. Neste sentido, lutar corresponde simplesmente a viver, a não estar morto, como diz Navas, “o importante é sentir-se vivo, combater”. A denúncia da ineficácia da luta em prol dos ideais ultrapassa o campo do político, refere-se à situação econômica, reforça a imagem da selvageria do sistema capitalista, da propriedade privada, do poder econômico.

A oscilação do poder econômico e o enfrentamento entre as ideologias da aristocracia e da burguesia nos são revelados, sobretudo, através de diálogos entre Bernardo Lória e Maria Brenda, por um lado, e desta com Vasco Miroto, por outro. Os dois rapazes são pretendentes de Maria Brenda, mas o primeiro representa os interesses da aristocracia, da monarquia, e o segundo, os da plebe, os da República. A moça anda indecisa sobre a opção que deve fazer por um dos dois, mas, embora acredite que simpatiza com a causa dos republicanos, acaba optando por Bernardo, porque pensa que não poderá casar-se com Vasco, para quem o “futuro é mais importante do que o presente” (*BI*, p. 43). Por seu turno, Bernardo Lória, com um olhar muito lúcido, observa que Maria Brenda, mesmo inconscientemente, simpatiza com os valores da monarquia e com a posição que o regime representa na hierarquia social, embora a moça não admita tal fato. Bernardo, por sua vez, defende o lugar que ocupa na organização social, argumentando que é rico, pois vive num “mundo eticamente neutro, indiferente à justiça e à injustiça”, cabendo-lhe “aproveitar o destino”, e, à guisa de conclusão de seu

argumento, indaga: “as árvores hesitam em prolongar a raiz à procura da humidade e do húmus? Perguntam se há outras árvores com mais direito àquela humidade?” (BI, p. 80) Logo depois, conclui que tem o direito de lutar, porque sua classe está perdida, está perdida porque não sabem se defender, porque constantemente cedem: “ontem um aumento de ordenado, hoje o descanso semanal obrigatório, amanhã a assistência médica gratuita (...), reforma aos cinquenta anos, férias de um ou dois meses!” (BI, p. 81) Para além desse fato, Bernardo conclui que muitos deles (monárquicos) ajudaram a derrubar o conselheiro da Coroa João Franco e talvez até a assassinar o rei. As bases da própria aristocracia estavam, portanto, falhadas, ela própria provocou a ruína de suas estruturas.

Da mesma forma que a Monarquia estava marcada por sua ruína interna, desde o início a “I República teve a miná-la a contradição interna, que opunha um republicanismo conservador e ordeiro a um populismo revolucionário” (SARAIVA, 2001, p. 350), evidenciando uma esterilidade política que não resistiu a um exercício de dezesseis anos e sucumbiu ao regime fascista de Salazar. É nesse tempo de imensa censura, a época do Estado Novo, que Augusto Abelaira publica uma obra fantástica tanto pelas inovações estruturais como pelo teor temático. A influência da arte do *nouveau roman*, que contraria o contar tradicional, utilizando o recurso de recorte e montagem de cenas desconexas no tempo – utilização da técnica cinematográfica –, corrobora o intuito de burlar o sistema, ao mesmo tempo em que revela uma época de tensão equivalente à da passagem da Monarquia para a República e, de forma extremamente sutil, num tempo posterior, a resistência ao sistema totalitário repressor do Estado Novo. Em sucintas passagens, nessas cenas, podemos entrever referências ao futuro do povo português, como nesta esclarecedora prolepse, que ocorre no capítulo dez:

E tempos terríveis, esses de daí seis meses, ainda próximos da queda do regime, tempos em que as pessoas sem memória sentem saudades do passado, mesmo quando era pior. Um momento em que a República já venceu e os republicanos se acham de súbito vitoriosos e perplexos, se insultam mutuamente, um momento em

que alguns dos vencidos estão presos ou fugiram, um momento em que a cidade se agita, procura um novo equilíbrio através destas e doutras tentativas, *um momento em que o destino dos homens se decide e se perde para muitas dezenas de anos* (em 1935 Vasco fugirá para Espanha, em 1939 fugirá da Espanha para a Argentina e depois para o Brasil). (*BI*, p. 157-158; grifos nossos)

Não bastara instaurar a almejada República; depois da vitória a luta pela liberdade teve que continuar, contra a censura da Pide. A cidade tem de buscar novamente o equilíbrio, através “destas e outras tentativas”; e Vasco vai continuar a oposição à forma como o poder é exercido, não só em Portugal, mas também em outros países: terá de fugir para a Espanha, depois para a Argentina e, finalmente, para o Brasil. A narrativa se constrói, portanto, pela tensão entre o nível ficcional e o histórico.

Em outro momento, o perspicaz narrador abelairiano projeta o futuro, num tempo de liberdade, no qual a neta? ou bisneta? de Maria Brenda “não imagina (como havia de imaginar?) que naquele instante – 1991 – ninguém está interessado em prendê-la” (*BI*, p. 235), como o inspetor Bago que ameaçava a avó (ou a bisavó). O narrador sinaliza, entretanto, um ideal de liberdade num futuro próximo, embora o passado não seja compreendido nem lembrado por essa geração futura. Nesse futuro, a bisneta de Maria Brenda realiza o sonho da bisavó: tornou-se uma atriz reconhecida e representou a peça preferida daquela, *Casa da boneca*, do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, na qual interpretou a personagem da Nora. Contudo, a bisneta de Maria Brenda não compreende o sucesso da peça num tempo em que ninguém mais sofre com a falta de liberdade, em que as mulheres conquistaram a independência. A ingenuidade da atriz merece um comentário contundente por parte do narrador, que apela à consciência da jovem a fim de avivar o passado histórico: “ó Maria Brenda, (...) pensa nos tempos em que a *Antígona* e o *Prometeu*, a *Casa da boneca* e os *Tecelões* não eram peças de teatro, eram a realidade. Esquece por um instante as flores e as palmas, deixa cair duas lágrimas sobre nós.” (*ABI*, p. 78) Em *As boas intenções*, para além do registro de um tempo opressor, seja o da Monarquia, seja o do salazarismo, há ainda uma

reflexão sobre a questão da falta de consciência histórica das gerações futuras, num tempo em que não existirão mais os conflitos de ordem política dos antepassados e, no entanto, este tempo pode ser ainda pior por tratar-se de um tempo morto porque sem memória.

Esse romance revela-nos um escritor perspicaz que apresenta o tempo presente através da revisão histórica de um passado recente e, ainda, de forma muito sutil, projeta o futuro. Qual é o destino do povo português? O ideal revolucionário é sempre utópico? E se pensarmos a atual situação social, política e econômica portuguesa, poderemos dizer que a Revolução dos Cravos terá falhado? O fecho do romance parece apontar para tais inquietações, ressaltando exatamente o único mundo possível - o provisório.

A partir da análise feita, podemos concluir retomando as duas formas de as boas intenções resultarem no inferno, como propomos no início deste subcapítulo, sobretudo no que tange à incerteza e à contingência da própria crença das personagens no ideal republicano. A total falta de ação é simbolizada, por um lado, pela paralisia de Alexandre Soares no tempo presente da narrativa, ele, que antes fora um revolucionário apaixonado pela causa republicana; por outro, pela ação concreta e revolucionária de Vasco, que resultou, decorridos apenas dezesseis anos de regime republicano, na ditadura do Estado Novo. Contudo, o futuro, representado pelos netos, bisnetos, tetranetos de Maria Brenda, parece apontar para um tempo tranqüilo, um tempo em que nenhum inspetor ousa concluir que eles têm idéias subversivas, pois desconhecem o passado tirânico dos avós, bisavós..., embora esta nova geração viva de forma alienada, sem qualquer consciência crítica do desenrolar da história. Os infundáveis acasos do destino e o poder parecem sempre triunfar sobre a vontade humana, da mesma forma que o homem hesita em efetivar o gesto tão desejado. Por isso a ironia do título, *As boas intenções*, já que “todas as intenções individuais se frustram, há um destino a fazer com que eles reciprocamente se interceptem e anulem.” (LOPES, 1986, p. 277) O mundo provisório está, então, a acontecer, “definitivamente”.

2.1.3 Para além d'as *boas intenções*, “a indiferença é a maneira de ser natural de todos nós”

A relativização das coisas, que determina a visão do mundo de Augusto Abelaira, acaba se manifestando também em relação à própria obra de arte. A função social da arte, entendida como um meio de contestar e até mesmo de transformar a realidade pretendida pelos escritores neo-realistas, na obra de Abelaira, sofre um processo de (re)visão crítica, no qual é questionado o conceito da beleza estética, passando pela preocupação com o papel da arte na vida do indivíduo.

A discussão encetada entre Bernardo Lória e Maria Brenda, no capítulo seis, gira em torno dos valores que estão por trás do que conhecemos como a grande arte, que representam uma convenção social legada a uma pequena parcela da população, uma elite culta que dita os conceitos do belo e do feio estético. A respeito de um quadro do pintor renascentista alemão Hans Memling, eles pensam o papel decisivo da educação para a formação do juízo de valor determinante do conceito do belo: “Durante vários séculos os homens acharam-no belo... Não é? Achá-lo-íamos belo se não nos tivessem ensinado a achá-lo belo? Julgo que não, achá-lo-ia feio se me tivessem educado a achá-lo feio” (*BI*, p. 82). A arte, na sociedade em que vivem, permite a fruição, mas esse privilégio atinge apenas uma pequena camada da população, uma minoria culta que vive às custas da marginalização social. Neste sentido, o discurso dos jovens deixa transparecer a questão da inutilidade da arte para a construção de um mundo melhor, mais humano para todos, sem distinções de classes sociais, pondo em xeque a função social da arte.

Em outro momento, a preocupação com o papel da arte revela-se no diálogo entabulado por Vasco e Maria Brenda, que, depois de falarem sobre a angústia das incertezas,

de Vasco ter confessado que esmaga suas hesitações, encaminham a conversa para discutir o valor da música de Debussy. Vasco pergunta se alguém “marchará ao som de Debussy para construir um mundo novo”, argumentando que, “talvez um dia, quando o mundo novo estiver construído... Então haverá tempo para as coisas inúteis, para as coisas belas.” (BI, p. 46) Sob o ar de desaprovação de Maria Brenda, o jovem jornalista declara que o mundo é muito pobre para que ele possa empobrecê-lo mais com suas idéias, sobretudo, com sua concepção acerca do papel da arte para a população marginalizada pelo sistema. Conforme a visão de Vasco, o comprometimento com a causa social torna os homens bravos, endurecidos, por isso, não resta espaço para o belo, para a fruição estética. Somente num mundo “novo” haveria espaço para essas coisas inúteis – ou melhor, para a arte.

Esta aporia acerca do valor da arte resulta da crença, por parte de Vasco, na construção de um mundo mais justo, onde todos os homens tenham direito a uma casa, à felicidade, enfim, ao bem-estar. Este mundo ideal é simbolizado, no romance, pelos projetos de Júlio Miguel. Ele luta por um mundo “novo”, no qual a justiça e a igualdade triunfarão. A crença nesse mundo ideal está imbuída da ideologia marxista do bem-estar comum a todos os homens; porém, a certeza da concretização desse ideal é constantemente ameaçada. Para o crítico português Carlos Machado,

O desejo de revolução não é, portanto, total. A idéia de continuidade – contrária à revolução – imiscui-se nestes diálogos insatisfeitos de personagens em busca de um absoluto terrenamente concretizável, isto é, um futuro diferente, perfeito, sem mácula, utópico. (MACHADO, 2003, p. 77)

A esperança de que um mundo novo esteja por vir, sendo, por isso, necessário fazer algo, é adiada para o futuro, para as próximas gerações, pois a consciência da ineficácia das ações para o tempo presente esmaga a resistência dos que lutam pela construção desse mundo. Por essa razão, Vasco acredita não ter direito às coisas belas do mundo, não pode desfrutar do prazer enquanto homens sofrem na marginalidade.

Ah, quando o homem não é verdadeiramente livre para se dedicar inteiro à contemplação e à realização das coisas belas, como poderá ele escapar das coisas mesquinhas, às coisas que fatalmente acabam por destruí-lo? Vasco, profundamente abatido! Se o mundo fosse outro, em vez de ter assaltado uma estação dos correios, teria... Falta-lhe a palavra, falta-lhe a idéia... Talvez se sentasse a um piano (ocorreu-lhe), mas não sabe tocar piano. Mais: não gosta de música. “Bárbaro!”, fulminava-o a Maria Brenda. Mas era mais exacto dizer que não conhecia música, pois nunca o haviam educado. (...)

Num outro mundo – pensa -, em vez de ter assaltado a estação dos correios para transformar os selos em espingardas, Vasco Miroto, que não gosta de música, gostaria de música, ter-se-ia sentado ao piano. Conversaria com Júlio Miguel, e em vez de combinar com ele alguns pormenores do assalto a [sic] Infantaria 16 daí a umas semanas, com Machado Santos, combinaria... Vasco Miroto tem a sensação dolorosa de que não é um homem, que é um puro instrumento ao serviço da evolução biológica, que dele se serve para criar os verdadeiros homens. Este sentimento esmaga-o, quase lhe mete medo. (*BI*, p. 127-128)

Este excerto expõe a marginalidade e a condição social inferior de Vasco. Ele não foi educado para apreciar a arte como Maria Brenda e Bernardo, “não sabe tocar piano”, mais, “não gosta de música”. Vasco faz parte de um mundo outro, um mundo bruto, selvagem, que o tornou um bárbaro, portanto, revolta-se com sua condição, sente-se um mero “instrumento ao serviço da evolução biológica”: Vasco não é um homem, sente-se uma outra coisa, um instrumento a trabalho da criação do “verdadeiro homem”. Contudo, o jovem revolucionário persiste na luta por um mundo “novo”, utópico, no qual ele teria acesso ao bem-estar, à educação, e então saberia tocar piano, “gostaria de música” e conversaria com Júlio Miguel sobre outras coisas, não gastaria seu tempo a planejar estratégias de combate para a consecução da revolução.¹⁶

¹⁶ Essa preocupação com o papel da arte reaparece em *Bolor*, no qual a personagem Aleixo revolta-se contra o destino final, ou seja, o receptor, da obra de arte. Lembrando-se da *Guernica*, de Pablo Picasso, - que é bela, mas que “não inquieta ninguém, mostra até que de um bombardeamento horrível se pode extrair beleza” -, Aleixo conclui que a obra de arte é “um desaforo autêntico! Os artistas, todos os artistas, pens[a] muitas vezes, deviam emudecer, pôr-se entre parêntesis até que o mundo se transforme. Com vontade ou sem ela, dão satisfação às necessidades vitais de beleza, não de todos os homens, mas somente de alguns: e os piores! Em vez de ajudar os homens a libertarem-se, a arte ajuda esses piores, essa burguesia endinheirada, a usufruir uma beleza imerecida.” (*Bolor*, p. 65) Por essa razão, Aleixo pinta um quadro de uma “mulher extremamente bela no rosto, com um corpo repelente, chagado – e um cão, também apodrecido, a lamber-lhe as feridas”, (p. 63) e, depois, aplica uma camada de tinta especial sobre o corpo chagado da mulher e faz nascer daí a beleza da Vênus. Por fim, a leve camada de tinta “acabará por cair dentro de dois ou três anos, decomposta pela respiração e pelo calor”, e, como efeito, “o bom burguês, comprador de uma gentil Vênus para seu repouso, para embelezamento da sala de estar, verá aparecer uma imagem repugnante. E, pelo menos como artista, [Aleixo] deixar[á] de contribuir para o sossego dele.” (p. 66). Se Vasco pensa que só poderia gostar de arte num mundo “novo”, Aleixo e também Maria Brenda acreditam no papel que ela pode vir a exercer na construção de um mundo mais justo, sem desigualdades sociais, enfim, mais humanitário. Neste sentido, a visão de Vasco e Aleixo convergem, pois, mesmo por

Se, por um lado, temos em Vasco o revolucionário que abdica dos bens deste mundo em prol do bem-estar comum aos homens em um tempo que há de vir, lutando primeiro pela causa republicana, depois contra a política fascista, por outro, observamos a dualidade que reside nas ações e comportamento de Maria Brenda. Filha de um republicano, ela oscila entre o espaço de Vasco Miroto e o de Bernardo Lória; simpatiza com a causa republicana e chega a auxiliar Vasco nas ações revolucionárias guardando um revólver, depois ocultando uma pasta, com selos provenientes do furto à estação dos correios, mas tem receio de perder suas regalias, de se privar de certos hábitos. Nesse sentido, ela encontra em Bernardo todo o conforto de que necessita e do qual não quer privar-se, embora, contraditoriamente, negue-se a aceitar seu próprio bem-estar.

Com o propósito de conhecer o Memling de Bernardo, Maria Brenda vai até sua casa e, em meio ao requinte dessa casa de tons aristocráticos, ela ouve o namorado falar sobre o caráter particular da arte e da sua impossibilidade de representar um mecanismo que interfira na sociedade como um agente social, pois ele não sabe de “nenhuma obra-prima que tenha provocado modificações sociais” a não ser a narrativa de Dickens, mas considera “o romance (...) uma arte menor.” (*BI*, p. 182) Através do discurso de Bernardo, podemos inferir, mais uma vez, que as personagens têm consciência de que há duas manifestações da arte: uma elitista, refinada, restrita a um pequeno grupo, e outra mais preocupada com questões sociais, “popular”. É evidente a ironia do narrador, pois o comentário de Bernardo reafirma a estrutura social hierarquizada e opressora. Por outro lado, a ideologia marxista é colocada em termos de felicidade utópica, em que a fruição do belo só possa ser possível num mundo novo, ainda por construir (e nem se sabe se o conseguiriam), por isso mesmo utópico. Desse modo, até mesmo a eficácia da arte neo-realista é posta em dúvida pelo narrador abelairiano, que problematiza

caminhos opostos, ambos entendem que a arte não pode ser um instrumento de fruição para os homens injustos, que não são merecedores da sua beleza: enquanto Aleixo deseja perturbar a tranquilidade da burguesia com sua pintura, Vasco, privado da fruição da arte, luta pela transformação social, para que, então, o homem possa ter acesso a ela.

os princípios por ela estabelecidos para realizar um trabalho artístico capaz de promover a tão almejada transformação social. Nesses termos, a arte não é capaz de promover revoluções sociais ou econômicas, embora faça referência à realidade circundante. Este é o paradoxo que Abelaira põe em evidência em seu romance: se a grande arte é para um pequeno segmento social – aristocratas decadentes e burgueses ascendentes – e só neste meio e para este meio pode existir, ela corrobora a estrutura do poder vigente. Podemos entrever assim uma sutil ironia, em que esta oposição pode ser colocada em termos de uma cultura de minoria (erudita, sensível, elitista) e a cultura de massa (comercial, simplista), pois “ambas são manifestações da sociedade do capitalismo recente, burguesa, informacional e pós-industrial, uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural) (HUTCHEON, 1991, p. 24), o que caracteriza a contradição própria do fenômeno pós-moderno.

As personagens de *As boas intenções* encarnam esse comportamento contraditório, paradoxal, revelando exatamente os discursos que circulam na sociedade contemporânea. Se Maria Brenda simpatiza com a causa da sonhada república, que está fundamentada, ainda, nos ideais de igualdade, fraternidade e liberdade da revolução francesa, também manifesta atitudes contraditórias, age de forma paradoxal, ao preferir manter os padrões do sistema hierárquico, conservador, e não perder seus privilégios. Isto nos é revelado através do olhar contundente do narrador, que denuncia a fragilidade dos atos dessa jovem.

- É um crime, Vasco. Estás a enganar o Júlio Miguel. – Ao exprimir-se assim nem era tanto pelo Júlio Miguel que falava, o Júlio Miguel conversa com ela demasiadamente de igual para igual, e a *Maria Brenda*, embora sem dar por isso ou quase sem dar por isso, gosta de uma certa vassalagem, gosta que a sua suserania seja reconhecida por aqueles a quem ela, um tanto hipocritamente, concede a igualdade; os seus alunos são bem mais simpáticos, prestam-lhe essa vassalagem, dão-lhe a oportunidade de fingir que a recusa. Ah, não tens vergonha, Maria Brenda? (BI, p. 39; grifos meus)

Mais uma vez “as boas intenções” ficam ameaçadas e o ideal republicano da igualdade é colocado em questão. Através do comentário crítico do narrador, entrevemos um posicionamento ideológico, expresso pela presença do autor implícito, que é, segundo a

definição de Booth (1991), uma versão implícita do próprio autor, enquanto escreve. Assim, o juízo de valor emitido pelo autor implícito reforça a idéia da “má” conduta da moça, que reproduz comportamentos do modelo de um sistema hierárquico ultrapassado, de uma organização social decadente. Assim, o discurso de Maria Brenda torna-se ambíguo e vazio, e ela mesma tem consciência de tal situação. Por essa razão, ela busca motivos para justificar-se:

- O que é mais terrível ainda, Bernardo, é o meu desejo de que todas as coisas percam a beleza... Preciso que não haja mais gente generosa, percebes? Nem sequer desejo compreensão. A compreensão humilhar-me-ia... Quero a igualdade dos homens, a igualdade na falta de amor, na mesquinhez... Para sentir-me de cabeça levantada, egoísta! Preciso que o mundo seja injusto, que toda a gente seja mesquinha, só assim terei o direito de viver. (*BI*, p. 238)

A desolação de Maria Brenda é consequência da contradição do seu modo de ser, metaforizada pela indecisão da moça entre Vasco e Bernardo. Este último é o escolhido, talvez por comodismo, como inúmeras vezes é referido no romance, pelo simples ato de jogar uma moeda ao ar – um destino que se decide e se faz ao acaso. Esta estagnação se reflete na tentativa de denúncia dos executores do assalto à estação dos correios, que não chega a ser realizada efetivamente nem no nível do sonho. E “porquê, se é nos sonhos precisamente que é possível o heroísmo, o heroísmo sem riscos?” (*BI*, p. 205), pergunta esse narrador, demiurgo, que deixa transparecer o *alter ego* do autor - o autor implícito (cf. Booth, 1980, p. 167).

A indecisão e a desistência que caracterizam o comportamento de Maria Brenda são reveladas também pela tentativa, sempre fracassada, de descobrir o que a cena, vista pela janela, de um velhote que empurra um carrinho cheio de embrulhos e de uma rapariga muito alta parada no passeio e a olhar para trás, atenta a qualquer coisa, representa. Maria Brenda nunca chega a procurar o que seja, o que a rapariga está a olhar, num gesto sempre abortado pela desistência, pela falta de objetividade de suas ações. Mais uma vez, fica evidente o tema da passividade. Por isso, a jovem lembra a fala de Vasco de que não há homens justos, que

todos são culpados por não fazerem nada. Então, ela conclui que todos merecem a morte, mas não tem coragem de assassinar todos os culpados que povoam a Terra; portanto, não deverá

imitar o pai, ficar parálitica, quieta, inactiva, à espera que um homem de coragem a condene, a execute friamente? Ao mesmo tempo atravessa-lhe o espírito esta outra idéia: levar a intenção do pai ao extremo limite, não fazer um gesto, não dizer uma palavra... Deixar à sorte se deverá casar-se com o Vasco ou com o Bernardo. (*BI*, p. 202-203)

Para além da intenção fracassada de executar um gesto, de defender um ideal, de se comprometer com o outro, o discurso retoma o inevitável vazio e se dissolve nos tirânicos desejos do eu. Os projetos de engajamento na causa social fatalmente se dissolvem e Maria Brenda volta-se para dentro de si mesma, retoma suas preocupações pessoais. Um exemplo disto ocorre em seu sonho, cujo propósito inicial de denunciar ao inspetor Bago o verdadeiro culpado do assalto à estação dos correios a fim de libertar um inocente não acontece, cedendo espaço à invenção de um furto de cem mil réis. Desse episódio resultou a prisão de Júlio Miguel, e ela, torturada pela culpa, resolve entregar o dinheiro como se o houvesse perdido, porém “o demónio preparou-lhe uma partida ao colocar um anel, cujo preço correspondia àquele dinheiro, na montra duma ourivesaria por onde ela passava muitas vezes.” (*BI*, p. 235)

A ironia do destino traça o acaso que conduzirá a vida de Maria Brenda. É Bernardo, como muito bem apontou Maria Alzira Seixo, “o mais lúcido de todos no seu distanciamento e prévio desencanto quem resume a opinião do próprio autor (= condutor) da narrativa” (SEIXO, 1987, p. 223) ao dizer que “quem sabe? Através dos nossos gestos inúteis e irresponsáveis, dos nossos jogos, talvez a história se construa, esteja a ganhar um sentido, a progredir...” (*BI*, p. 237). Paradoxalmente a história progride e se constrói não com o comprometimento social, com a ação de indivíduos bem informados e disciplinados que lutam pela qualidade de vida na organização social, mas de “gestos inúteis e irresponsáveis”, da total falta de interesse pelas ações comunitárias. No plano da narrativa, a ironia resulta da contradição existente entre a ideologia socialista republicana, representada por Vasco e

Navas, e do desejo do hedonismo oriundo do capitalismo, defendido por Bernardo Lória e Maria Brenda, traços característicos da sociedade pós-moderna.

É ironicamente também que Bernardo, o representante dos interesses monárquicos, avalia a conduta da moça e desabafa o que pensa sobre ela: “- Pessoas como tu perturbam-me. Traem-se a elas próprias, odeiam-se do fundo do coração. Na realidade, és uma aristocrata. (...) Permite-me então esta pergunta: que tens contra ti própria?” (BI, p. 81) Bernardo desmascara a namorada porque ela não assume o ideal almejado pela aristocracia, e, no entanto, anseia por ele; defende a causa republicana e o bem-estar da população, mas é egoísta, pensa só no seu próprio bem-estar, tem medo de o perder. É nesse sentido que podemos ler o comentário que o narrador faz a respeito da doença de Maria Brenda, como um estado de contaminação progressiva que a está matando, pois já estava “marcada pela febre, e dentro dela, nos intestinos, no sangue que irriga as células mais remotas, milhares de bacilos lhe envenenam o corpo, cavando lá dentro o túmulo onde definitivamente pudessem enterrá-lo.” (BI, p. 215)

Esta ambigüidade, que marca a postura ideológica de Maria Brenda, pode ser verificada também nas demais personagens de *As boas intenções*. Num diálogo entre Vasco e Alexandre Soares, ambos defensores da causa republicana, o jovem revolucionário traduz o discurso deste último da seguinte maneira: “*o que existe, por muitos defeitos que tenha, é o que mais me convém*. Uma transformação, quer a favor dos grandes, quer dos pequenos, pode *perturbar o sossego da minha vida*.” (BI, p. 151-152; grifos nossos) Já o discurso de Vasco é diferente, ele continua lutando pela causa social, embora ele mesmo saiba que a República não representará a melhoria de vida a todos os cidadãos e que sua luta vai se estender ainda por um longo tempo para além desta vitória. O jovem considera que o homem moderno marcou um progresso em relação ao homem da pedra lascada, porque “nós vivemos mais do que dantes, nós comemos melhor, nós... Quando digo nós, quero dizer: alguns de nós, pois

muitos de nós continuam a morrer novos por falta de médico, a ter a mesma fome...” (*BI*, p. 162) É por esta razão que ele deve continuar a luta, para que o progresso se estenda a todos; “embora o universo seja neutro...” (*BI*, p. 162), Vasco luta, mesmo tendo dúvidas a respeito de seus ideais, luta porque o presente não está bem, mesmo sabendo que o futuro não será melhor, mesmo sabendo que a igualdade de condições entre os homens é contrária à ordem do universo.

O olhar cético de Alexandre considera a falta de pudor da geração de políticos da época de Vasco. As causas político-sociais, mesmo as dos políticos das velhas gerações, sempre se firmaram à custa de mentiras, embora no passado defendessem o sagrado valor da verdade, o que havia neles era “a vergonha de mentir, pois, no fundo, respeitavam a verdade e sabiam que tal procedimento era condenável, tinha de ser escondido.” (*BI*, p. 154) Vasco avalia tal posicionamento como uma hipocrisia, enquanto Alexandre condena a falta de escrúpulos da nova geração e pondera que “esta juventude que se prepara para a conquista do mundo pertence com certeza a outra raça. A mentira não a perturba e por isso não receia mentir, nem confessar que a mentira é uma arma como outra qualquer.” (*BI*, p. 155)

Através do enfoque das diferentes perspectivas das personagens, Augusto Abelaira constrói, na ficção, um discurso dialético, plurissignificativo, que põe em evidência as tensões do social, como as do pensamento individual, e revela a contradição do ser. Tal discurso aponta como única solução possível a pluralidade da realidade, da verdade: a relativização das coisas. À margem das grandes discussões da causa social, está implícita ou explícita a preocupação com o sujeito, que é explorada em toda sua complexidade existencial. Para reproduzir a simultaneidade de interesses do indivíduo, Abelaira cria um enunciado marcado pelo uso de parênteses e travessões, expondo as conjeturas, dúvidas, interesses e recordações de fatos e falas ocorridos, por parte das personagens envolvidas, como, por exemplo, Vasco, que, enquanto discute política com Alexandre e padre Navas, aguarda ansiosamente a chegada

de Maria Brenda e prolonga a discussão com o único interesse de esperar pela moça. Em outros momentos é Maria Brenda quem, ao falar com Bernardo, recorda momentos e conversas que teve com Vasco.

A partir dos discursos das personagens de *As boas intenções*, podemos inferir que a ordem natural das coisas, inevitavelmente, é intrínseca aos interesses pessoais. Desta forma, o eu se impõe às mais conturbadas situações impessoais.

De repente, no meio de toda essa perturbação, esta censura:

- Mas nunca pensaste que eu sofria? – Ela, Maria Carlota.

Naquele mesmo escritório, com aquelas mesmas mobílias nos mesmos lugares de sempre, com as gravuras inglesas, com as cadeiras de coiro a que faltam alguns botões (com eles muitos anos antes de daqui a seis meses, Maria Brenda brincou e muitos anos depois brincará o Artur, neto da Maria Brenda, o neto da Maria Brenda que há de ser preso em 1958 e que depois morrerá em Angola).

- Mas nunca pensaste que eu sofria?

Eu? “Eu” quando um mundo hesita e se desfaz e se reconstrói?

Eu. Eu. Eu.

Mas nunca pensaste que eu sofria?

Pelo mundo, pois o mundo sofre, pois há gente nas cadeias e nos hospitais e até em casa? Não. Porque eu sofro. Eu. (BI, p. 158; grifos nossos)

A partir da leitura deste excerto, podemos observar a imposição da vontade do eu sobre o social. E se este “eu” faz parte da sociedade como um todo, tais angústias e sofrimentos também podem ser estendidos aos demais homens. Contudo, a preocupação do narrador, o *alter ego* do autor Augusto Abelaira, recai sobre a observação do excessivo individualismo, o que revela a indiferença de cada indivíduo em relação aos seus semelhantes, como defende o sociólogo Richard Sennett (1998) ao argumentar que, a partir da queda do Antigo Regime, vivemos, gradativamente, a época da indiferença e da morte do espaço público. O eu torna-se um refúgio contra as ameaças do mundo exterior, o que pode resultar ainda numa busca por compreensão, por parte do sujeito, de si mesmo, feita através da escritura de um diário íntimo.

Motivado por Navas, que o incentiva a escrever, a publicar artigos em jornais, pois, para o padre, “escrever é uma forma de agir” (BI, p. 35), Alexandre, que, de forma contrária,

pensa que “escrever é uma forma de vaidade, uma forma de exibicionismo, uma forma de os homens se afirmarem a si mesmos para além do que lhes é devido” (*BI*, p. 37), escreve um diário. O diário é, conforme o narrador, “um modo artificial de conservar as coisas que, de outro modo, talvez sabiamente a memória esqueceria, coisas que, no momento próprio, não chegaram a ter grande importância, foram escritas por disciplina, pois nada mais havia nesse dia a dizer.” (*BI*, p. 160) Por esta razão, Béatrice Didier (1976) observa que este tipo de escrita, que está vinculado sobretudo à prática cristã da reflexão e ao balanço capitalista, serve para registrar, capitalizar, refletir e pesar, tornando presente algo já ocorrido, aparentemente sem nenhuma importância, mas que pode voltar à reflexão quando relembrado a partir da leitura dos apontamentos no caderno.

Pouco depois, como a mulher se debruçasse de novo sobre o tricot, escreve: “O amor está morto.” Ficaré a olhar longos momentos para essa frase azul desenhada no papel branco sem linhas. Gostaria de imaginar por detrás daqueles riscos materiais uma alma, um sentido profundo e terrível. “O amor está morto.” Leu e releu, olhou muitas vezes a Carlota, a unha do polegar que durante seis meses desconhecera uma tesoura. E de súbito sente um remorso incómodo como se estivesse a trair a mulher, pois ao escrever aquela frase ficará solidificada para sempre qualquer coisa que de outro modo a memória esqueceria. Assim, a frase vai levedar, crescer, mudar de sabor e de sentido. (*BI*, p. 163)

Alexandre Soares não escreve artigos políticos nos jornais como o padre Navas lhe havia sugerido, mas relata sua vida íntima, registra fatos e momentos de sua relação conjugal com Maria Carlota. A partir do relato, ele avalia seu casamento através de frases que “levedam”, “mudam de sabor e de sentido” com o distanciamento temporal do fato ocorrido. Registradas, essas frases não poderão mais passar despercebidas, pois despertam sentimentos adormecidos e “exigem” uma atitude, embora esta se execute somente no nível hipotético da imaginação, o que reafirma a simbolização da paralisia de Alexandre.

Tais reflexões sobre a corrosão do amor e do casamento perpassam praticamente toda a obra de Augusto Abelaira, desvelando os labirintos da intimidade e a tirania dos desejos do eu que se impõe à grande maioria das personagens. Maria Carlota lê o caderno esquecido pelo

marido em cima da secretária, e é a partir deste fato que enceta um diálogo com Alexandre sobre o primeiro encontro ocorrido entre eles num baile, também registrado no diário. A mesma situação é retratada em *Bolor*, no qual Humberto escreve um diário e o deixa à vista da esposa, Maria dos Remédios, para que esta o possa ler. Neste romance escrito em forma de diário, a identidade do eu que escreve torna-se um dêitico vazio, uma vez que todas as vozes das personagens se fazem presentes na escritura do caderno, inclusive a de Aleixo, o amante de Maria dos Remédios, o que nos revela a problemática das relações pessoais não desta ou daquela personagem, mas uma situação comum de emboloramento das relações afetivas. Tal situação também é recorrente n'*As boas intenções*, sendo, nesta obra, representada por via de falas semelhantes, entabuladas por duplas de personagens distintas, conversas que se reproduzem como se fossem eco umas das outras.

A problemática das relações interpessoais atravessa toda a obra de Augusto Abelaira, revelando a falência da instituição tradicional do casamento, ao mesmo tempo em que apresenta uma nova maneira de se encarar os relacionamentos, que passam a ser fundamentados na liberdade, na desvalorização dos laços de compromisso e no prazer. No último capítulo desse trabalho, vamos tratar dessas relações (im)pessoais no *corpus* de pesquisa selecionado.

Em *As boas intenções*, os interesses pessoais e a causa político-social são abordados da perspectiva da contingência, apoiados num mecanismo de tensão, no qual não há nenhuma forma de exclusão nem de supremacia de nenhuma das partes. O social e o individual andam juntos, ora um mais evidente, ora o outro, ambos demonstrando a relatividade das coisas, do mundo. Os discursos das personagens não raro resultam no vazio, há controvérsia entre o dito e a prática, e até mesmo a crença dos mais apaixonados, como a defesa da causa republicana por parte de Vasco, é corroída pela dúvida da eficácia dos ideais pregados. Por essa razão, a metáfora da liquidez, proposta nos estudos de Bauman (2001), parece ser a única síntese

possível: a relatividade e o movimento representam a tônica de um discurso que encena a contradição do mundo pós-moderno.

2.2 *SEM TECTO, ENTRE RUÍNAS*: IMAGENS DA DEGRADAÇÃO

A partir da leitura do título do romance *Sem tecto, entre ruínas* (STR) podemos, mentalmente, construir uma paisagem marcada pela impressão do desencantamento que provém da ideia de decadência, gerada pela ruína de um teto (simbologia da casa, do lar, da pátria portuguesa?), fato que matiza a imagem com as tintas do pessimismo. Vale lembrar o estudo de Walter Benjamin sobre a alegoria que, encarnada na transitoriedade da história, manifesta-se sob a forma da ruína, pois “a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio.” (p. 192-193) “A ambigüidade, a pluralidade de sentidos é o traço essencial da alegoria” (BENJAMIN, 2004, p. 191), ela representa, assim, a transitoriedade, introduzindo a perturbação na ordem e na beleza. Ela encena o movimento que vai da exaltação da vida até o aspecto decadente da morte.

Em *Sem tecto, entre ruínas*, a imagem negativa da paisagem representada, a imagem alegórica da ruína, no sentido de Benjamin (2004), acentua-se ainda mais quando vista à luz da intriga romanesca. Podemos perceber, nesse romance, o confronto entre o tempo da intriga, que representa o período pós Segunda Grande Guerra, - num momento de tensão entre os países capitalistas do Ocidente e os países socialistas da Europa Oriental e da antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), a política dos regimes totalitários, sobretudo a política fascista em Portugal -, e a data da publicação da obra em fevereiro de 1979, cinco anos após a tão sonhada Revolução dos Cravos que pôs fim aos penosos “anos de chumbo”, abrindo as portas à democracia em Portugal.

No espaço de tempo de quase meio século, a política repressora do fascismo português sufocou os desejos de liberdade da população e de qualquer manifestação contrária aos interesses do poder vigente, alimentando o ideal de um outro tempo construído no plano do imaginário coletivo. A Revolução de 25 de abril de 1974, segundo Eduardo Lourenço, teve a singularidade de ter convocado, ao mesmo tempo, duas formas de imaginário, embasadas na contradição entre “a vertigem secreta do imaginário e o fulgor da sua urgência histórica”.

Mais que revolução vivida, a nossa foi logo, desde o início, revolução sonhada. Durante um ano – pois mais não durou o momento revolucionário –, o País viveu em estado onírico. Importam pouco as leituras opostas dessa vivência colectiva, ao lado de sua intensa “irrealidade”. Surgida como um milagre, como milagre se prolongou, até passar, quase sem transição, à palinódia interminável do seu êxtase, deplorável para uns, exaltante e exaltado para outros. A esse título, e como é lógico, a Revolução, em sentido estrito, estava mais destinada a ser o lugar *vazio* de uma escrita digna desse nome que o seu manancial de sonho. (LOURENÇO, 1984, p. 7)

A obra de Augusto Abelaira parece captar bem esta contradição existente no âmago da revolução entre um ideal sonhado e a realidade vivida, através de um olhar perspicaz e contundente do narrador que sinaliza a vacuidade de qualquer gesto em prol de uma mudança. “De certo modo, toda obra romanesca do autor de *As boas intenções* não é mais que a encenação virtual do fracasso ou da inutilidade dessa mesma “revolução mítica”, fonte de certeza ou de esperança para a geração imediatamente contígua.” (LOURENÇO, 1984, p. 8)

O autor de *Sem tecto, entre ruínas* nos apresenta, nesse romance, uma intriga complexa que comporta “certos subentendidos não facilmente detectáveis” (STR, p. 248), no dizer do próprio autor inscrito no posfácio da obra, que revelam uma tônica para além da ação narrativa representada, e uma estrutura marcada pelo hibridismo dos gêneros e pelo minucioso trabalho da expressão do tempo, fatores tão característicos da escritura abelairiana. A harmonia resultante do trabalho de imbricação da forma e do conteúdo aponta para sentidos latentes no texto, pois, conforme declaração do autor, “o romance é o índice, o telegrama, a cábula para pôr a funcionar a memória” (STR, p. 248). Ei-nos aqui a perquirir dados da

civilização humana, para, então, podermos deslindar alguns dos fios que constituem essa complexa trama.

2.2.1 Hibridismo na composição romanesca: marcas da fragmentação do eu e da estagnação do tempo

Sem tecto, entre ruínas é um romance que não apresenta uma divisão tradicional da narrativa em capítulos, ou seja, não consta nenhuma numeração ou mesmo uma simples mudança de página; apenas um pequeno espaço entre uma parte e outra do texto parece anunciar que houve uma mudança. Algumas vezes essas interrupções introduzem uma nova situação em que as personagens estão envolvidas, ou um tempo/espaço diferentes; outras vezes apenas indicam uma pequena interrupção no relato da mesma personagem, interferindo diretamente na representação do tempo, que é, portanto, feita de forma lacunar. É praticamente impossível precisar o tempo decorrido entre uma ação e outra, sobretudo pela posição do narrador no romance.

O foco narrativo oscila entre a primeira e a terceira pessoas do singular, trazendo à cena uma personagem-narradora que parece ser uma espécie de *voyeur* a filtrar os assuntos de seu interesse, como se tivesse em seu poder uma câmera cinematográfica e dirigisse o foco para onde sua atenção é despertada. Trata-se da personagem João Gilberto, um homem com um pouco mais de quarenta anos. O discurso inicia na terceira pessoa do singular, apresentando-nos um narrador que acompanha João Gilberto, enquanto percorre os ambientes da casa da Júlia e do Bastos, onde amigos estão reunidos, e observa os pequenos grupos de pessoas, ouvindo-lhes os diálogos. Inicialmente, ele “enche o copo, apanha um fósforo do chão, aproxima-se da Guilhermina que conversa, levemente distraída, com a Manuela.” (STR, p. 9) Logo depois afasta-se das duas mulheres, “já quase não as ouve, observa o que se passa

junto da porta envidraçada que dá para a varanda. Centro da atenções, (...) Bertrand Dellorme. À direita o Bastos (...), os outros, o Pimenta, o Branco, o Lima. À esquerda o Ernesto (...)” (STR, p. 10). Durante a reunião, os amigos discutem a política nacional – a guerra na África e a administração de Salazar – e a internacional - a greve dos operários e o movimento dos estudantes em França, a tensão política da Guerra Fria -, além de assuntos sobre relações pessoais e viagens. Embora, em seu início, a narrativa seja enunciada em terceira pessoa, ela nos é apresentada sempre pelo olhar inquieto de João Gilberto, um olhar geralmente irônico, que observa a “corte” que os amigos fazem ao Dellorme, jornalista francês, como se dele, “pelo menos provisoriamente, [dependesse] a queda ou a sobrevivência do Salazar graças a uma reportagem no *Le Temps*.” (STR, p. 12) A ironia se revela no comportamento de homens que decidem o destino do país somente através das palavras, já que no plano da ação efetiva nada é feito; há somente uma discussão passiva sobre um ideal revolucionário, socialista, articulada por intelectuais burgueses, numa casa burguesa, ilustrando o paradoxo da revolução pretendida.

Num dado momento, Júlia chama João Gilberto para atender o telefone. Era uma ligação da amante, fato que o preocupa, pois sente o “desconforto de ter de ajudar a Maria Eugénia.” (STR, p. 13) Ocorre então uma mudança na voz do discurso, que passa para a primeira pessoa do singular: “certamente angustiada, vai dizer coisas que *me* perturbarão a tranqüilidade.” (STR, p. 13, grifos nossos) Durante a conversa ao telefone, a voz do discurso, que sempre tem como referência a mesma pessoa – o João Gilberto - vai alternando entre a primeira, a segunda e a terceira pessoas do singular, demonstrando os diferentes pontos de vista da própria personagem. Estimulado pela amante, que acredita que o amor dele já se gastou, ele responde:

- Mentos, gostei de ti, gosto de ti”. - Uma idéia horrível atravessa-lhe o espírito: depois disto tenho de passar por tua casa, que chatice, apetecia-me muito mais dormir. Horrível, pois *és* melhor do que pareces, *João Gilberto*, e essa idéia

assaltou-te precisamente para que *te penses* pior do que *és*. A não ser que, ao fim de tantos anos, já *sejas* efectivamente pior do que *és*. (STR, p. 14)

A resposta é dada em primeira pessoa (gostei/gosto), mas logo o discurso passa para a terceira pessoa (lhe) e novamente para a primeira (tenho/apetecia-me). A seguir, o discurso é lançado para a segunda pessoa (*és/pareces/te/penses/sejas*), e ainda aparece o próprio nome do narrador num vocativo. Podemos perceber que o discurso que revela os pensamentos da personagem enquanto fala com a amante remete à própria personagem, que enuncia o texto da sua perspectiva, utilizando a terceira pessoa para se distanciar de si mesma, como para se ver de fora, e a segunda parece exercer a função de juízo de valor, como se o sujeito fizesse um sermão contra ele mesmo. Esses recursos põem em evidência uma forma da escrita pessoal que é utilizada com o objetivo de proceder a um exercício de auto-análise, geralmente com a perspectiva de um distanciamento crítico, embora o distanciamento seja apenas aparente, denunciando o desequilíbrio, as oscilações e as inseguranças da personagem. É como se João Gilberto se olhasse de “fora”, para poder perceber-se como um outro; ele deixa a visão “com” - semelhança de perspectiva entre narrador e personagem central -, trocando-a pela visão “por detrás” da personagem central, o que tem por finalidade promover um distanciamento que permite uma compreensão dos móveis mais íntimos que o fazem agir (cf. Pouillon, 1974, p. 80).

Após uma interrupção do texto, sinalizada por um pequeno espaço entre parágrafos, inicia-se um relato em que é o próprio João Gilberto quem narra suas ações, desempenhando a função de narrador-protagonista: “não consigo encontrar o interruptor e acender a luz que entretanto se apagou (...), aos apalhões procuro o trinco da porta, descubro-o. A rua sem viva alma (...) Sento-me no carro, ligo o motor, acendo os faróis, engato as mudanças”. Perdido em seus pensamentos, de súbito, pensa como seria se estivesse sem memória, “imagina-se fora do automóvel, a pé, perdido – deixou de se ver sem memória, passou a ver-se cego.” (STR, p. 49). A voz do discurso continua oscilando entre a primeira e a terceira pessoas, como

se reproduzisse os movimentos da câmera que se aproxima e se distancia, tendo sempre o foco centrado em João Gilberto, que a certa altura pensa:

Há quantos meses digo a mim próprio que preciso de dar um balanço à minha vida? E porque não há de ser na madrugada que se inicia? Um dia importante, longo, único, que poderá até durar seis meses... E estudares-te como se fosses observado por um etnólogo vindo do futuro ou duma sociedade extraterrestre. (*STR*, p. 49)

Com o intuito de proceder a um balanço de sua vida, pensando nas suas necessidades, aquelas que as instituições fomentaram nele, João Gilberto é assaltado por um turbilhão de idéias e, mais uma vez, ocorre uma mudança na voz enunciativa do discurso, que passa agora para a segunda pessoa. Ao refletir sobre sua condição existencial, interroga-se: “a que podes entregar-te inteiramente, João Gilberto? Como é possível que deixes escorrer o tempo sem te aplicares a descobrir o que isso seja, onde isso esteja – mesmo que em absoluto, seja desprovido de qualquer importância?” (*STR*, p. 53). Essa alteração do discurso para a segunda pessoa nos revela que João Gilberto se questiona e se auto-repreende por deixar passar o tempo sem se dedicar efetivamente a qualquer coisa.

No decorrer da narrativa, é o próprio narrador quem vem esclarecer essa alternância entre as vozes do discurso, (des)velando a hesitação e a insegurança entre a identidade do narrador e a do protagonista do relato. “O João Gilberto, eu (porquê esta tendência para me ver de fora, para me ver como se fosse outro, terceira pessoa do singular?)” (*STR*, p. 47), “porque o João Gilberto não é esse indivíduo que tantas vezes vejo como uma terceira pessoa que nada tem a ver comigo, uma terceira pessoa vista de fora, um ele que ocupa um espaço diferente. O João Gilberto sou eu.” (*STR*, p. 89) Podemos verificar, assim, o propósito do narrador-protagonista de *Sem tecto, entre ruínas*, que pretende, através de uma forma de escrita pessoal que utiliza a alternância de vozes, reproduzir e analisar a própria inconstância do eu que se inscreve.

Em seu conhecido ensaio intitulado “Le pacte autobiographique”, Philippe Lejeune (1973) define as condições que caracterizam a autobiografia e os seus gêneros vizinhos¹⁷. Conforme a definição do autor, a autobiografia é uma narrativa retrospectiva que uma pessoa faz da sua existência, cuja marca é a identidade entre o autor, o narrador e a personagem principal. A voz que constitui esse tipo de discurso se caracteriza mais frequentemente pelo emprego da primeira pessoa. O autor utiliza-se da classificação dos diferentes tipos de narração ficcional proposta por Gérard Genette, que chama esse tipo de narração de autodiegética. O teórico ainda afirma que pode perfeitamente haver identidade entre o narrador e a personagem principal sem que a primeira pessoa seja empregada. É preciso, então, levar em conta dois critérios importantes: um que diz respeito à pessoa gramatical e o outro, à identidade dos indivíduos aos quais os aspectos da pessoa gramatical remetem.

Para Lejeune, é possível haver identidade entre o narrador e a personagem principal no caso do discurso em segunda ou em terceira pessoas, tal como aparece no romance abelairiano. A oscilação das vozes no discurso romanescos que encontramos nessa narrativa de Augusto Abelaira exerce funções diversas. Tais funções serão analisadas de acordo com as características destacadas por Lejeune em seu estudo. De acordo com esse teórico francês, o uso da terceira pessoa é contraditório, podendo demonstrar ora um certo tom de orgulho, ora

¹⁷ Philippe Lejeune define a autobiografia como uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando ela coloca acento sobre a sua vida individual, em particular, sobre a história de sua personalidade. Esta definição coloca em jogo elementos pertencentes a quatro categorias diferentes:

1. Forma da linguagem:
 - a) narrativa.
 - b) em prosa.
2. Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade.
3. Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.
4. Posição do narrador:
 - a) identidade do narrador e da personagem principal.
 - b) perspectiva retrospectiva do relato.

É uma autobiografia toda obra que preenche ao mesmo tempo as condições indicadas em cada categoria. Os gêneros vizinhos da autobiografia não preenchem todas essas condições. Podemos observar a lista dessas condições não preenchidas conforme os gêneros: memórias: (2), biografia: (4a), romance íntimo: (3), poema autobiográfico: (1b), diário íntimo: (4b) e auto-retrato ou ensaio: (1a e 4b). Lejeune ainda observa que tal classificação é incômoda, porque certas condições podem ser preenchidas na maior parte, contudo sem ser totalmente. Ocorre uma mistura dessas condições nos diferentes gêneros, devendo-se por isso ficar atentos à questão da proporção, da hierarquia particular de cada discurso.

uma certa forma de humildade. No entanto, nos dois casos, o narrador assume, em face da personagem que ele foi, seja a distância do olhar da história, seja aquela do olhar de Deus. Tal processo tem como resultado o efeito de demonstrar a contingência ou o desdobramento do eu, ou ainda o distanciamento irônico.

Em *Sem tecto, entre ruínas*, podemos observar uma inconstância do eu registrado no papel, que oscila entre uma sensação de impotência frente à vida, algumas vezes, deixando entrever em outras um olhar crítico que dissemina a ironia. A humildade parece estar relacionada aos momentos de reflexão do narrador-protagonista, que tenta encontrar uma razão para sua existência, procurando compreendê-la. No momento em que fala ao telefone com a Maria Eugénia, que lhe diz que tem uma bola no peito, João Gilberto pensa que ela esquece que não pode ver o aqui que a amante indicou com a mão, “o gesto que certamente fez, mas ele imagina, também conhece essa bola, também sabe onde se aloja.” (STR, p. 13) Logo depois, ele mostra-se forte, usa da ironia para esconder o desconforto interior: “- Sabes? (...) Cheguei a esta terrível conclusão... – Diz terrível e sorri, vai falando sempre no tom de quem graceja para que a Guilhermina hesite se deverá ou não levá-lo a sério.” (STR, p. 21)

Além da mudança observada na voz que assume o discurso entre primeira e terceira pessoas, a narrativa deste romance de Abelaira caracteriza-se também, como já apontamos a respeito de *As boas intenções*, pelo tom dramático. O discurso alterna diálogos com sucintos comentários que geralmente funcionam como indicações, que parecem imitar as rubricas do teatro e relatos da vivência pessoal da personagem-narradora. No entanto, tudo o que é registrado faz parte da mundividência do narrador, trata-se da visão “com”, defendida por Pouillon (1974); embora a alternância de vozes reforce a impressão de distanciamento entre o nível da enunciação e o do enunciado. Para Lejeune, as razões que levam o autor a empregar diferentes vozes no discurso traduz a insegurança do sujeito em relação a sua identidade. Acreditamos que é este também o propósito de Abelaira ao criar a personagem, pois João

Gilberto busca, durante toda a narrativa, exatamente resgatar o que há de significativo na sua vida, procurando dar uma continuidade a seus atos.

Como já apontamos, a segunda pessoa também entra em cena com o propósito de “aconselhar” ou questionar o sujeito acerca de seus atos. Nesse caso, afirma Lejeune (1973) que, no nível da enunciação, existe uma diferença entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado tratado como destinatário do discurso. É preciso ainda esclarecer mais um aspecto. O autor de *Sem tecto, entre ruínas* é Augusto Abelaira e, como em toda obra literária, o narrador representa um elemento próprio do mundo ficcional. Nesse sentido, não há identidade entre o autor e o narrador da obra. Conforme Philippe Lejeune, o critério que diferencia a autobiografia do romance íntimo é a falta de correspondência entre a identidade do autor – pessoa real – e do narrador – elemento ficcional – deste último gênero, fato que aproxima a narrativa em questão com o romance íntimo. No entanto, em *Sem tecto, entre ruínas*, não há uma perspectiva retrospectiva do relato, tratando a matéria narrada do presente e de um passado recente, num espaço de tempo de aproximadamente seis meses, como escreve o narrador-protagonista que deseja fazer um balanço da sua vida, narrando fatos ao sabor dos acontecimentos. De acordo com Didier, tais características são particularidades da escrita do diário íntimo. Entretanto, é difícil a classificação em um determinado gênero desse romance de Abelaira, o que podemos assegurar com alguma certeza é o seu caráter híbrido e fluido.

Em seu ensaio, Lejeune chama a atenção para a fluidez que demarca a sutil fronteira entre o gênero autobiográfico e as demais narrativas de cunho pessoal. Por esta razão, vamos fazer uma análise da composição do romance, tanto no que se refere ao aspecto temático como ao estrutural, a fim de podermos estabelecer algumas conclusões.

Ainda no início da narrativa João Gilberto diz que precisa “de dar um balanço” a sua vida. A seguir pergunta-se por que não haveria de ser na madrugada que se inicia, “um dia

importante, longo, único, que poderá até durar seis meses...” (*STR*, p. 49) Esta última informação causa um estranhamento, pois mostra uma confusão entre a noção de tempo cronológico, histórico, e o tempo subjetivo, pessoal. Um dia tem a marcação precisa de vinte e quatro horas e somente sob a perspectiva do tempo interior pode estender-se por um espaço de tempo maior, mais longo, podendo até corresponder a seis meses. Logo, o objetivo de prolongar esse dia, “a madrugada que se inicia”, é possível graças ao exercício da escrita, uma tarefa solitária, em que o sujeito faz reflexões e considerações sobre a sua vida nos últimos seis meses.

O propósito de proceder ao balanço da vida continua no decorrer do relato e João Gilberto quer “pôr então as ideias em ordem... Tira um papel do bolso, pega na caneta, começa...” (*STR*, p. 107). Conforme a escrita flui, ele toma conhecimento da descontinuidade dos acontecimentos registrados e pensa se seria possível ordenar a matéria da sua vida de forma a constituir um romance:

Vejo a Maria da Graça de braço dado com o Miguel, penso na minha vida e ocorre-me esta pergunta: se é romanesca, se poderia contá-la a alguém como um romance, se os acontecimentos que a constituem têm antes e depois de tal modo que o depois seja necessariamente uma consequência do antes. E vejo acontecimentos ao acaso, desligados, que poderiam ser estes ou aqueles, em que eu próprio poderia representar o papel dos outros comparsas, eles o meu, acontecimentos sem dinamismo interno a encadeá-los – vejo apenas momentos isolados, não os elementos de um todo, tão isolados que poderiam não ter acontecido ou ter acontecido por outra ordem – e o resultado final era o mesmo, o homem que eu sou neste instante seria exactamente igual se tudo sucedesse doutra maneira, deslizo sobre os acontecimentos sem os integrar dentro de mim, como se ficasse de fora, roço pela superfície deles sem os sentir. (*STR*, p. 179-180)

A citação esclarece duas constatações de João Gilberto, uma que diz respeito à falta de encadeamento dos acontecimentos em sua vida, composta por fatos desconexos sem qualquer relação de causalidade entre eles, sem uma coerência interna. A outra refere-se à questão da identidade, pois ele se vê em seus comparsas, nada os distingue; eles, por sua vez, poderiam representar o papel do João Gilberto e este o deles. Tal declaração revela a problemática da constituição da identidade de João Gilberto num primeiro plano; no outro, a mesma questão

envolve seus amigos. Essa constatação explica a constante alternância das vozes no discurso. O depoimento do narrador demonstra um estado de fragmentação do sujeito, cujo mundo parece-lhe pulverizado, destituído de pontos de referência fixos e satisfatórios. Tudo pode ser cambiante, os momentos vividos, a ordenação do tempo, fato que permite a João Gilberto deslizar “sobre os acontecimentos sem os integrar”, sem os “sentir” dentro dele mesmo. A vida se lhe apresenta fluida, motivo que reforça a sensação de desconforto, de mal-estar.

Juntamente com a reflexão sobre os acontecimentos de sua vida e de suas relações afetivas, João Gilberto busca, a partir da matéria registrada, consolidar uma experiência nova: testar o tempo sob os conceitos da física.

Se tivesses, João Gilberto, de contar a tua vida, se por qualquer razão te obrigassem sob tortura a contar a tua vida, que havias de dizer? Aí tens: pode fazer-se dela uma história, é susceptível de ser escrita como tantas histórias começando por um “era uma vez”? Sim, faz um esforço, imagina o que nela há de historiável. *Que fizeste hoje, por exemplo?* A reunião em casa do Bastos, a ida ao aeroporto, a noite com a Maria Eugénia, a Maria da Graça logo de manhã no café, a Manuela... Que mais? O almoço com o Bruno. Um sonho, a Brigitte, o Hans? A Guilhermina. Sim, o Vital das Neves. A Maria Eugénia. Ah, levaste o Bruno ao aeroporto. O jantar, a Manuela. *É isso, este dia difere de tudo quanto viveste nos últimos seis meses, por exemplo?* Esses seis meses não poderiam ser reduzidos a vinte e quatro horas, essas vinte e quatro horas prolongadas por seis meses? *Ou melhor: que os seis meses se incluem no calendário da História, que as vinte e quatro horas pertencem ao teu calendário pessoal. Que só a História viveu seis meses, mas não tu? E que o tempo (os seis meses) é como esta folha de papel, fascina-te, hipnotiza-te, a folha de papel dos físicos, não a dos teus olhos que a vêem branca, compacta, sólida: exame de abelhas. Manto esburacado, descontínuo. E que se pudesses comprimi-la de tal modo que os vazios desaparecessem... Infinitamente mais pequena do que uma cabeça de alfinete, vinte e quatro horas?* (STR, p. 219, grifos nossos)

Durante a narrativa, várias vezes João Gilberto relembra os últimos acontecimentos de sua vida, como os encontros na casa do Bastos, as conversas dos amigos que lá se reúnem, a presença do jornalista francês Dellorme; a ida ao aeroporto para receber Bruno, o amigo que há doze anos vive na América; a relação desgastada com a Maria Eugénia; o desejo que a beleza jovem de Maria da Graça desperta nele; as tentativas de entender o comportamento da Manuela; as planejadas férias, o encontro com a Brigitte e o Hans na Itália (realidade ou sonho?); a reflexão das causas do fracasso do casamento com a Guilhermina; os colegas de

trabalho, o Vital das Neves; o retorno ao aeroporto para levar o Bruno que embarca para a América. Nesse excerto, João Gilberto examina os acontecimentos da vida pessoal para averiguar se é possível fazer-se dela uma história. Com esse objetivo, ele pensa o que fez naquele dia e enumera vários acontecimentos como se todos se tivessem passado nesse mesmo dia. No entanto, passa-se algum tempo (embora não se possa precisá-lo) entre a chegada e a partida de Bruno para a América. A seguir, o João Gilberto pergunta-se se aquele dia difere de tudo o que já teria vivido nos últimos seis meses, se “esses últimos seis meses não poderiam ser reduzidos a vinte e quatro horas e essas vinte e quatro horas prolongadas por seis meses”. Conclui, então, que somente a História viveu este tempo de seis meses, somente para o coletivo ele existiu, mas para ele mesmo, para o seu calendário pessoal, tudo o que resta de “historiável” pode ser concentrado em apenas um dia, como se a vida se lhe passasse despercebida e fluida. A certa altura, desabafa estupefato: “três anos, embora pareça ontem, embora se tenham passado tantas coisas, embora nada se tenha passado.” (*STR*, p. 105)

A partir dessa constatação, ele compara sua vida à folha de papel em que escreve. Contudo, não vê somente a folha branca, compacta, sólida, mas relata sobretudo o fascínio que sente pela sua composição: “enxame de abelhas, manto esburacado, descontínuo”, que, se comprimida “de tal modo que os vazios desaparecessem”, ficaria “infinitamente mais pequena do que uma cabeça de alfinete”. João Gilberto conclui seu raciocínio e explica-nos a estratégia utilizada no registro do seu caderno. O tempo vivido nos últimos seis meses é passível de ser condensado em vinte e quatro horas, tal como a folha de papel, se vista pela perspectiva da sua composição físico-química: uma combinação de átomos, cujos núcleos são cercados por elétrons, distribuídos em órbitas. Entre o núcleo e os elétrons existem espaços vazios, como na folha de papel descrita por João Gilberto, que, se concentrada, reduzindo os espaços vazios, ficaria “infinitamente mais pequena do que uma cabeça de alfinete”. Da mesma forma, os acontecimentos desconexos e a comutação das ações desempenhadas por ele e seus amigos

podem ser registrados, substancialmente, de maneira que reste apenas o que existe de significativo, num tempo bem menor, inscrito somente no seu calendário pessoal. Vale lembrar a declaração desse narrador ainda no início da narrativa, que escreve sobre a madrugada que se inicia como “um dia importante, longo, único, que poderá até durar seis meses...” (STR, p. 49). Eis o seu projeto: condensar a fluidez dos acontecimentos importantes da sua vida nos últimos seis meses em apenas um dia, registrando-os na folha de papel branca, que se escurece com a tinta da esferográfica à medida que a escrita avança.

As constantes retomadas dos últimos acontecimentos da vida de João Gilberto, que sempre se indaga sobre o que realmente fez naquele dia, são marcadas por frases, parágrafos idênticos ou com ligeiras modificações que se repetem ao longo de toda narrativa. Por vezes ocorre o mesmo diálogo com as mesmas personagens, somente alternando as falas, que ora ditas por um e ora pelo outro, comprovam a propriedade comutativa que aí se aplica e, por extensão, a semelhança das questões, dúvidas e ansiedades intrínsecas ao eu. Por essa razão, podemos considerar que as angústias são compartilhadas, fazendo referência tanto ao espaço público/político como ao privado/íntimo. A escrita de João Gilberto avança em número de páginas; no entanto, desenvolve sempre um movimento circular, os motivos retornam entre as personagens e com as mesmas personagens em momentos distintos.

O primeiro e o último fragmento do romance confirmam o caráter circular da obra. No início da narrativa, o João Gilberto “enche o copo, apanha um fósforo do chão, aproxima-se da Guilhermina que conversa, *levemente distraída, com a Manuela*. Já não falam de *Viena, mas ainda estão perto, seguem de barco pelo Danúbio acima*” (STR, p. 9, grifos nossos). E no final do romance, ele “enche o copo, apanha um fósforo do chão, aproxima-se da Guilhermina, que conversa, *levemente desinteressada, com a Júlia*. Já não falam de *Roma, chegaram a Milão*.” (STR, p. 219-220, grifos nossos). Temos, nesse exemplo, duas cenas quase idênticas, narradas praticamente pelas mesmas palavras e com o mesmo sentido:

primeiro João Gilberto observa Guilhermina que conversa desinteressadamente com a Manuela sobre a viagem à Áustria, a seguir, ele observa novamente a Guilhermina, que desta vez conversa distraidamente com a Júlia, sobre a viagem à Itália.

Só podemos perceber que se passou algum tempo entre uma reunião e outra na casa do Bastos em decorrência do registro do diálogo sobre a política portuguesa encetado pelos homens que cercam o jornalista francês. Acompanhando o desenvolvimento da conversa entre Ernesto e Bastos sobre a situação da guerra em África e do regime salazarista, o narrador, espectador silencioso que a tudo observa, verifica que “punham ambos em cada prato da balança os efeitos previsíveis *da guerra*, as condições que apressavam, as que impediam a queda do *Salazar*.” (STR, p. 10, grifos nossos) Já na última reunião referida no romance, a mesma cena entre Ernesto e Bastos merece a observação da parte do narrador, que analisa que “punham ambos em cada prato da balança os efeitos previsíveis *de uma ou outra política*, as condições que apressavam, as que impediam a queda do *Marcelo*.” (STR, p. 221, grifos nossos) O espaço representado diz respeito, pois, ao período de transição política entre a saída de Salazar, gravemente doente, e a sua substituição por Marcelo Caetano. Tempo este simultaneamente tenso no que tange à administração política e passivo no que diz respeito à população, espectadora dessa cena política e sem qualquer poder de interferência nas decisões de ordem pública.

O movimento circular da narrativa alegoriza um tempo parado, morto, porque não progride, não avança: todas as personagens estão à espera de algo que não sabem bem o que seja. Os fios temáticos que compõem a trama da narrativa apontam para pólos opostos. Por um lado, temos um tempo de instabilidade, marcado por muitas mudanças no cenário mundial, como a Primavera de Praga e a sua derrocada com a invasão da Checoslováquia pelas tropas russas; as eleições americanas; os movimentos sociais na França; a revolução cultural na China (Mao Tsé-tung); a guerra fria; a doença de Salazar, a possível substituição

por Marcelo Caetano. E, por outro lado, a narrativa representa um tempo de continuidade promovido pelo sistema político totalitário implantado há mais de quatro décadas em Portugal. Tempo de espera para o português ansioso pela conquista da democracia e pela disseminação dos ideais anticapitalistas e antifascistas vindos do estrangeiro.

Frente a este paradoxo, um mundo que passa por grandes mudanças e contraditoriamente permanece o mesmo, João Gilberto vive sem dar por isso, à margem dos fatos. A constante dúvida acerca da “realidade” ou do “sonho” sobre o que aconteceu/acontece em sua vida o acompanha durante a reflexão imposta por ele mesmo ao avançar dos registros no caderno. Chega a perguntar-se “adormeci?” e, logo depois de uma ruptura na continuidade do texto, sinalizada por um pequeno espaço, indaga-se espantado: “acordei?” (*STR*, p. 130). Não há resposta talvez simplesmente porque não acredita nem nesse presente morto nem num futuro utópico. Aliás, ele se entretém em criar situações que deverão acontecer no futuro somente para, quando lá chegar, já saber de antemão o que viria a acontecer, para não ter surpresas, ou ainda para comprovar as suas conjeturas iniciais, como se fosse um deus onipotente. Afinal, para superar a impotência do ser, o narrador-protagonista utiliza-se da ironia, estratégia de ler/ver o mundo pela sugestão, pelo subentendido, como a testar a competência dos jogadores: seus destinatários.

Enfim, a representação de um tempo circular, que reproduz a estagnação da vida do narrador-protagonista impressa no seu registro, pode ser lida como uma metáfora que simboliza a paralisia e o atraso do próprio país. O narrador-protagonista tem a impressão de que está morto porque nada faz, assiste a tudo como mero espectador, enquanto os políticos decidem seu destino, porque, afinal, “cinquenta anos de platéia ou geral impedem um homem de ser actor.” (*STR*, p. 69) E entre as palavras escritas no caderno e as palavras ditas nas reuniões na casa do Bastos, a história do país se inscreve no tempo da ficção.

2.2.2 Um tempo de desesperança: o mal-estar entre as ruínas do mundo moderno

No astucioso posfácio do romance *Sem tecto, entre ruínas*, intitulado “Posfácio talvez inútil para ser lido alguns dias depois” (título no mínimo curioso, senão irônico), Augusto Abelaira explica a datação dessa obra, desde a sua gênese. Afirmo o autor que começou o romance em Maio de 1968, período emblemático na história mundial. Depois de um trabalho irregular, com várias desistências e tentativas de escrever outros romances, Abelaira afirma que havia praticamente concluído o romance em fevereiro de 1974, dois meses antes da revolta do 25 de Abril, fato que o levou a desistir da publicação, visto que a obra não condizia mais com os últimos acontecimentos do país e refletia “uma época ultrapassada (ou aparentemente ultrapassada).” (*STR*, p. 249) Enfim, em 77 e sobretudo 78, sente o romance “aproximar-se novamente” e então percebe que nada poderia escrever de novo se não o acabasse. Confessa que pensou em transformá-lo, diz que até chegou a “começar outra versão que implicava o conhecimento dos novos tempos (o conhecimento futuro em relação a 68, (...) e um pouco à maneira d’*As boas intenções*)” (*STR*, p. 249), mas acabou desistindo porque concluiu que fazia uma obra nova utilizando-se de tal perspectiva.

O prefácio traz importantes considerações sobre a composição do romance, sobretudo (des)vela a sagacidade do autor, que deixa transparecer nas entrelinhas seu posicionamento crítico sobre a realidade portuguesa:

*Pareceu-me que conservaria maior actualidade se respeitasse – tanto quanto possível – a regra de ignorar a história portuguesa mais recente e optei por uma revisão de pura forma, revisão que não lhe alterasse o espírito inicial, a revisão a que o autor sempre procede depois de terminado o livro – o capítulo que se suprime, que se corrige, que se muda de lugar, a frase que se endireita. Mas mentiria se não confessasse que me faltou paciência para grandes correcções. (*STR*, p. 249-250, grifos nossos)*

Anteriormente, Abelaira se refere ao tempo da ação representado no romance como um tempo ultrapassado, ou “aparentemente ultrapassado” para a data da publicação. Neste fragmento citado, ele declara que lhe pareceu que o romance conservaria maior atualidade se ignorasse a história portuguesa mais recente, ou seja, a consecução da sonhada Revolução dos Cravos. A seguir, o escritor afirma que somente “num ponto houve uma modificação importante, no título.” Em 1970, dois anos após o início da escritura do romance, Augusto Abelaira o “batiza” de *Pré-História*, título que viria a permanecer até junho de 1978. E acrescenta que, “com o título surge, muito conscientemente, o autor. O título é, ou pode ser, uma sugestão de leitura, uma interpretação da obra” (*STR*, p. 250). A pré-história pressupõe uma história por vir, que o país ainda não entrou na História, “sem dúvida um título desconfortável, se forem considerados os oito séculos de história de Portugal”, como chamou a atenção Luci Ruas (2003, p. 558) em ensaio sobre a obra. Mas esse título traz ainda à tona outra questão de cunho ideológico: Portugal só começaria a ter história com a implantação do socialismo. *Pré-História* representa, assim, um “título de esperança (de supersticiosa esperança, título-esconjuro), necessária à época em que se vivia, a do fascismo. A forma talvez de dizer: depois da tempestade a bonança.” (*STR*, p. 250-251)

Fez-se a revolução “com cravos vermelhos” que simbolizavam a vitória do povo, a vitória do socialismo. Enfim, seriam os almejados tempos de bonança? Seria o início da História de Portugal? Conforme depoimento de Abelaira pode afirmar-se que não. E o título de prometida esperança?

Valeria a pena mantê-lo depois do 25 de Abril? Pareceu-me que não. Não precisamos já (não precisamos ainda?) de conjuros, de esperanças supersticiosas, e Raul Brandão, que abri ao acaso numa noite de insónia, traduz bem o espírito que no romance se encontra, se bem interpreto um romance que a si próprio se escreveu. (*STR*, p. 251)

O título com que a obra vem a lume é retirado das *Memórias*, de Raul Brandão, texto que também serve de epígrafe ao romance abelairiano. Título de pessimismo, *Sem tecto, entre*

ruínas, que traduz o espírito que se encontra no romance. Fica assim estabelecido o contato entre as duas obras, uma do limiar do século XX, a outra no último quartel desse século, onde “Passado, Presente e Futuro constituem na história da cultura um todo, são sempre um diálogo contemporâneo.” (STR, p. 248-249) No ensaio anteriormente citado, Luci Ruas (2003) explora o diálogo intertextual estabelecido entre os dois escritores portugueses, iniciando a investigação a partir das *Memórias* de Brandão. A epígrafe do romance abelairiano foi retirada do Prefácio da obra brandoniana que se constitui por “um texto confessional, de caráter fragmentário, escrito em primeira pessoa e em momentos diversos: (...) são reflexões que apontam para os principais caminhos percorridos pelo autor de *Húmus*, em seu pensar o homem e a existência, o mundo e seus tempos e contratempos.” (RUAS, 2003, p. 559) A ensaísta destaca que, nesse memorial, Raul Brandão “avalia o mau “uso” que faz da vida, a consciência amarga da inutilidade dos esforços para vivê-la e compreendê-la” (RUAS, 2003, p. 559), sendo dessa parte que Abelaira retira o fragmento que vai servir de epígrafe a *Sem tecto, entre ruínas*.

O espírito comum às duas obras diz respeito a uma reflexão acerca da condição existencial do homem e do espaço/tempo em que está inserido. Ambos os escritores viveram o breve e turbulento século XX, um século que assistiu às duas Grandes Guerras e ao vertiginoso progresso científico e tecnológico, acontecimentos contraditórios que marcaram a modernidade.

Se o “Prefácio” às *Memórias* aponta para a melancolia da decadência de um tempo, o de Abelaira, publicado a vinte e um anos do fim do século, aponta para uma espécie de neo-decadentismo, em que se representa o homem burguês a transitar no espaço social, em situação de absoluto desconcerto, de impossível integração. João Gilberto, o narrador-protagonista, é o exemplo cabal da incapacidade de realização. (RUAS, 2003, p. 560)

Sem tecto, entre ruínas reflete o desalento do homem diante de um mundo em escombros. Frente à incerteza do presente e do futuro, transparece o passado como um lugar

de quietação. Neste sentido, a epígrafe funciona como uma síntese para a situação retratada no romance: “A vida antiga tinha raízes, talvez a futura as venha a ter. A nossa época é horrível porque já não cremos – e não cremos ainda. O passado desapareceu, do futuro nem alicerces existem. E aqui estamos nós, sem tecto, entre ruínas, à espera...” (STR, p. 8)

A incapacidade de realização de João Gilberto pode ser justificada por diferentes motivos, como a censura, a falta de liberdade num país sob o jugo do fascismo, a descrença na nova organização socialista pós-revolução, a “tirania” das sociedades capitalistas ditas democráticas no Ocidente e das socialistas no Oriente, a derrocada dos valores culturais que sustentaram a civilização humana até o momento. O nosso estudo pretende analisar esses aspectos, que são postos em confronto, constituindo matéria de reflexão da personagem-protagonista, em vários momentos do relato. Nesse item, vamos nos deter no estudo das referências histórico-políticas relativas a Portugal e ao mundo, que são representadas na ação romanesca. No próximo item, trataremos das questões culturais que refletem na obra.

Em *Sem tecto, entre ruínas*, as frequentes reuniões de amigos, na casa do Bastos, sempre com a presença do jornalista francês, especialista em política asiática, têm por objetivo discutir os rumos da política portuguesa, ao menos da parte dos homens, visto que um outro grupo é formado pelas mulheres, que conversam principalmente sobre viagens e relações interpessoais. O narrador-protagonista circula entre os dois grupos – um que trata de assuntos de ordem coletiva/pública e o outro de assuntos de cunho pessoal/privado -, mas é importante ressaltar que ele emite sua opinião mormente quando se trata de assuntos pertencentes ao domínio privado.

João Gilberto conserva-se atento à discussão sobre a política nacional, sobretudo através do confronto entre as opiniões de Bastos e Ernesto. Bastos acredita que a guerra na África está enfraquecendo o regime, além de dificultar o desenvolvimento econômico da metrópole e de prejudicar a abertura do país à Europa. Ernesto objeta que o país não dá pela

guerra, não a sente, mas sua opinião é logo refutada pelo amigo que acrescenta que o exército está se cansando, e, para impressionar Dellorme, finaliza sua fala assegurando que a oposição prepara um plano revolucionário. Contudo, é comum a opinião de que o país está atrasado em relação ao progresso dos demais países da Europa ocidental. Ernesto explica o atraso português pela oposição de Salazar aos investimentos estrangeiros, à industrialização, porque o presidente entende que “atrás da industrialização viria o operariado, atrás do operariado...” (*STR*, p. 18) O operariado reivindicativo representaria uma ameaça para o regime, mas não resta outra saída para o substituto do Salazar, Marcelo Caetano, que, conforme o Ernesto, teria de “correr o risco e tentar depois comprar o proletariado como se faz nos países capitalistas.” (*STR*, p. 221-222)

A doença de Salazar gera um clima muito tenso não só para a população portuguesa mas também para os integrantes do Conselho, que cogitam a possibilidade de uma substituição do governo sem, contudo, tomar alguma decisão definitiva. É com ironia que João Gilberto lê no jornal a notícia de que o Presidente do Conselho apresenta estado de saúde estacionário e pensa que, “no fundo, Salazar vai morrendo (sebastianistamente morrendo, sim, mas devagar), e ao mesmo tempo ridiculariza-nos – até aos próprios situacionistas que não se atrevem a nomear novo presidente do Conselho com medo que ele ressuscite e lhes venha pedir contas da traição.” (*STR*, p. 135) Ernesto também observa que Salazar está a jogar a sua grande partida, “depois de nos ter convencido a todos de que é imortal, um dia morrerá. (...) E seremos todos apanhados de surpresa. Sem um plano, sem uma idéia, belos sentimentos apenas.” (*STR*, p. 47) Ernesto não crê que haja um plano revolucionário concreto que dê conta de uma administração contrária à política fascista. Este ponto de vista também é compartilhado pelo velho professor do liceu Herculano dos Santos que questiona João Gilberto sobre a capacidade administrativa da oposição:

Mesmo ganhando a oposição, que problemas resolveria? As estruturas do país são arcaicas, precisam de transformação. E onde vês os homens competentes? Terás de

um lado os leitores de catecismos estrangeiros, eles conhecem a França ou a URSS mas não conhecem Portugal, a esquerda será isso. Do outro, os antifascistas que não compreendem a necessidade das transformações radicais. E a incompetência generalizada, o carreirismo, a corrupção... (*STR*, p. 182)

A visão cética do velho professor evidencia todo desencantamento pelo destino político de Portugal, não há, portanto, uma oposição capacitada, com um programa coerente, que esteja empenhada em alavancar o desenvolvimento do país. Parece que a ação revolucionária foi seccionada senão completamente imobilizada pelo regime fascista. No entanto, as reuniões na casa do Bastos servem para que os amigos possam discutir a política portuguesa com seriedade e afinco; ao menos eles acreditam que estão a tramar uma resistência ao governo de Salazar. A propósito, Guilhermina, ex-mulher de João Gilberto, com o olhar atento de quem está de fora, a observar o desenvolvimento das discussões em torno da política, comenta, com um tom melodramático (também a representar?), que lhe causa impressão:

o ar sério com que todos representam o seu papel. Como todos, por um momento, supõem que esta casa é o país inteiro, (...) e que aqui se decifram os grandes acontecimentos, se decidem as grandes linhas da evolução futura. E como se sentiriam terrivelmente desprotegidos se suspeitassem que não legislam sobre coisa nenhuma, que se limitam a passar tempo, em substituir por palavras as horas, os minutos, os segundos! (*STR*, p. 29)

A fala da Guilhermina elucida um olhar crítico sobre a história que está a se fazer, uma história que não é construída por ações, atitudes, acontecimentos, mas por palavras que não têm sentido, vazias, que não possuem a força necessária para desencadear a ação pretendida. “Talvez a teia da história e do mundo se confunda com as palavras e esta sala seja efectivamente tudo quanto existe no universo ou pelo menos o modelo do universo” (*STR*, p. 29), acrescenta João Gilberto, que vê tais palavras como significantes a que não corresponde nenhum significado, como a produção de “símbolos que nada simbolizam.” (*STR*, p. 29) Tanto a Guilhermina como o João Gilberto julgam com certa superioridade o comportamento desses homens que se reúnem em torno de um objetivo comum, ironizam suas atitudes.

Todavia, os dois são repreendidos pelo velho professor que acredita que quatro ou cinco daqueles homens “fazem efectivamente história, serão ministros quando o Salazar cair,” (*STR*, p. 30) eles estão a legislar. Herculano dos Santos acredita que a sala onde estão é uma “antecâmara da história” (*STR*, p. 30) e conclui que não podem esquecer que a mediocridade política deles será “a única possível” (*STR*, p. 31).

As reflexões feitas por João Gilberto nos revelam um sujeito perspicaz, inteligente e sobretudo capaz de minuciosa análise da realidade que o cerca e em que se insere. As contradições e a complexidade da realidade exterior impingem-lhe uma atitude de reserva. Ele pondera sobre a realidade e a examina com as lentes do intelectual que é, com o seu conhecimento abrangente da civilização humana. Dessa análise, provém uma profunda descrença no bem-estar social como fruto do socialismo que defende. A desconfiança da eficácia do próprio princípio ideológico que segue torna-o inativo, sem motivação para executar qualquer ação, mesmo que seja a corriqueira revalidação do cartão de identidade vencido há dois meses, que é sempre adiada. Numa conversa com a Guilhermina confessa sua frustração, “um dos [seus] desgostos” (*STR*, p. 165), de nunca ter sido preso na época do fascismo, quando lutava pela causa comunista no Movimento de Unidade Democrática Juvenil (MUD-Juvenil). Com a Maria Eugénia, que acaba de lhe contar que milhares de estudantes atacaram a bolsa de Paris, de repente surge-lhe a idéia que o vai perturbar todo o dia: se vivesse em Paris “estaria entre os leitores de que milhares de estudantes... ou entre os milhares de estudantes lidos nos jornais?” (*STR*, p. 67) A seguir transpõe a cena para Portugal e “imagina amanhã um novo golpe em Beja, que o Salazar estoira” (*STR*, p. 68), que vão fazer os portugueses habituados a serem espectadores? Vão ser capazes de gestos semelhantes aos de Paris? E conclui com ceticismo que vão permanecer como espectadores, deixarão aos políticos as decisões. A respeito de *Sem tecto, entre ruínas*, o ensaísta João Camilo conclui que “estamos longe, com este romance, do idealismo utópico que identificava a queda de

Salazar com a chegada de uma época de justiça, de bem-estar social, de felicidade individual.”
(CAMILO, 1983, p. 431)

A cena mundial que serve de pano de fundo ao romance contribui para o agravamento desta frustração que sente João Gilberto; afinal, conforme o historiador Eric Hobsbawm (1995), o século XX iniciou em profunda crise (período que compreende as duas guerras mundiais – uma Era de Catástrofe), teve um tempo de mediação, cerca de vinte e cinco ou trinta anos, marcado por um extraordinário crescimento econômico e transformação social (período que, retrospectivamente, pode ser visto como a Era do Ouro) e que, nas três últimas décadas, se caracterizou mais uma vez pela decomposição, pela incerteza e pela crise, retornando, a partir dos anos noventa, ao sentimento melancólico de *fin de siècle*.

A ação romanesca passa-se no final da Era do Ouro, conforme denominação de Hobsbawm, apontando já fatos históricos que marcariam a decomposição e a crise do final do século, como a situação da África, da ex-URSS e dos territórios anteriormente socialistas da Europa. Além disso, há o totalitarismo catastrófico dos países periféricos, também matéria refletida no romance abelairiano, como o “o golpe de Estado no Peru, [onde] uma junta militar, dirigida pelo general Alvarado, toma conta do poder” (*STR*, p. 148), um “dia sangrento na capital do México – Mais de trinta estudantes mortos e centenas de feridos” (*STR*, p. 152), “a polícia brasileira ocup[a] o centro de São Paulo para pôr termo aos distúrbios entre estudantes” (*STR*, p. 157). Trata-se de um mundo em desarmonia cujo reflexo está presente não só em Portugal, realidade reproduzida mais de perto, mas também nos outros países, inclusive naqueles onde vigora a democracia e a liberdade, como nos Estados Unidos da América “que no Vietname mata, que explora o mundo por toda parte, que ajuda as ditaduras fascistas” (*STR*, p. 57).

É verdade também que João Gilberto relembra grandes políticos que mudaram drasticamente os rumos da História, como Napoleão e Hitler, perguntando-se se “os crimes

serão necessários, [se] apressarão a História” (*STR*, p. 150). Tenta justificar tantas barbáries que a História já viveu e as que está a viver. Enfim, João Gilberto volta a sua atenção para os últimos acontecimentos mundiais, vive e pensa as tensões do seu tempo, pesando os aspectos positivos e os negativos de cada fato. E embora nunca participe das discussões com os demais amigos na casa do Bastos, fala sobre política e expõe sua opinião fora desse círculo, principalmente com seu professor do liceu. Herculano dos Santos o acusa de certa irresponsabilidade por nada fazer, por delegar a culpa ao sistema, porque o socialismo exige um comprometimento e uma dedicação a tarefas de caráter social. Para o professor, o socialismo “não pode permitir o homem que se demite, que nada faz, que não se empenha numa tarefa socialmente útil. Esse homem é efectivamente anti-social. E ser anti-social é privilégio que só um regime de classes faculta” (*STR*, p. 184). Por essa banda, João Gilberto está do lado dos exploradores, pois quer uma liberdade para viver ocioso, “a liberdade de não [se] empenh[ar], de viver anarquicamente sem um objetivo”. (*STR*, p. 184)

No entanto, parece-nos que a inércia de João Gilberto pode ser explicada pela visão arguta e imparcial que tem dos fatos e da complexidade da realidade. Para ele, o marxismo, tal como foi concebido por seus fundadores e difundido a partir da revolução de 1917, na Rússia, está fadado ao fracasso. Em conversa com Miguel, o filho revolucionário de Maria Eugénia, João Gilberto defende sua posição acerca da sua concepção do socialismo:

O socialismo e antes dele o cristianismo exigem demasiado dos homens, supõem-lhes um destino, que ainda não são homens, que vivem na Pré-História... O socialismo exige tanto que, como na China, quando os homens começam a descobrir as seduções da vida material, o Mao se sente obrigado a reeducá-los, a fazer revoluções culturais, puros esforços para realizar o ascetismo decidido pela cabeça dele mas que nada tem que ver com os homens de carne e osso. A Revolução Cultural só dará os seus efeitos dentro de quatro gerações, disse Mao no outro dia. E entretanto, as três gerações? Sem já falar que vive uma ilusão ingénua. Morra ele e a sua revolução cultural irá para o galheiro. Como sempre. (*STR*, p. 186-187)

A aproximação entre o socialismo e o cristianismo se explica na medida em que ambos pregam a privação do homem, o primeiro por acreditar no bem-estar comum a todos na

terra e o segundo por crer na transcendência pós-morte. Nesse sentido, é fácil tomar conhecimento de que há inúmeros vícios a corromper os homens; no caso do socialismo, há o capitalismo, e no cristianismo, os pecados contra as leis da Igreja de Deus. Ambos pressupõem que os homens estão em evolução, vivem na pré-história e, por isso, necessitam cada um da sua doutrina para ascender ao verdadeiro mundo, à história, e enfim realizar o ascetismo. No entanto, tal propósito exige dos homens forças que estão além das suas possibilidades, como Mao que exige demasiado do seu povo, esquece que são humanos e nutrem desejos, privando-os totalmente do vício burguês. E João Gilberto conclui que “o socialismo, salvo quando se aburguesa, como na URSS, é um espiritualismo, ignora que os homens são feitos de matéria e não de espírito” (*STR*, p. 187). Para ele, o marxismo só poderá dar bons frutos quando houver uma filosofia materialista, sem os complexos espiritualistas.

Torna-se importante destacar que essa relação entre o cristianismo e o marxismo também é abordada n’*As boas intenções*, sendo, neste romance, representada veladamente pela empatia entre o padre António Navas e o revolucionário Vasco Miroto. Estudos que tratavam da aproximação entre as duas doutrinas foram iniciados por Marx e Engels ainda no século XIX. Como destaca Michael Löwy, Marx e Engels souberam compreender a dualidade que encerra a natureza da religião: “seu papel na legitimação da ordem estabelecida, assim como, desde que as circunstâncias sociais o justificassem, seu papel crítico, contestador e mesmo revolucionário.” (1991, p. 14) Engels chama a atenção para o fato de que há uma relação surpreendente entre o cristianismo primitivo e o socialismo moderno e aponta três considerações que justificam sua concepção: são dois grandes movimentos de massa, que não foram criados por chefes ou profetas, embora ambos tenham a presença de profetas; os dois eram movimentos de homens oprimidos, marginalizados e perseguidos pelo poder público; e ainda ambos anunciavam uma libertação iminente da escravidão e da miséria, sendo que “os cristãos primitivos postergavam a libertação para além da morte, enquanto o socialismo a

colocava neste mundo” (LÖWY, 1991, p. 15). Nesse sentido, o romance de Abelaira explora esta contradição existente no seio do cristianismo que, simultaneamente, corrobora a ordem vigente e a desafia, mostrando uma tendência revolucionária imbuída do compromisso de denunciar e tentar corrigir as injustiças sociais. Por esse motivo, a facção de defensores de uma Igreja contestadora é severamente repreendida pela maioria conservadora do clero, como Abelaira ilustra n’*As boas intenções*.

A doutrina marxista desempenha assim a função de um segmento de religiosos que combatem as injustiças sociais agravadas na passagem do século XIX para o XX. Sem dúvida, para além da catástrofe de duas Guerras Mundiais, o século XX foi profundamente marcado pela velocidade das mudanças alavancadas pelo surpreendente progresso científico e tecnológico que aceleraram o desenvolvimento do capitalismo. Também é verdade que essa fantástica escalada do capitalismo como sistema econômico revolucionou o comportamento humano, movendo a sociedade, sobretudo a ocidental, pelo desejo incontrolável do consumo e, por extensão, produzindo muito lixo, onde tudo passa a ser descartável, substituível, inclusive o ser humano, como assevera o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1998). Essa mudança vertiginosa nos modos de organização social, inicialmente, vai gerar um grande mal-estar ao indivíduo, que ainda não está adaptado à velocidade com que tudo acontece. A última parte do nosso estudo de *Sem tecto, entre ruínas* vai tratar da representação dessas mudanças no romance abelairiano.

2.2.3 Sem uma crença, entre as ruínas da tradição...

Entre uma ação e outra, executadas na rotina da vida íntima ou pública e que mereceram o registro no caderno, João Gilberto toma nota de acontecimentos fundamentais para a história da humanidade, acontecimentos que podem ter tido grande repercussão e por

isso mesmo constar em todos os compêndios da História, ou, embora tivessem tido um valor inquestionável na época, passam despercebidos ou fatalmente acabam caindo no esquecimento.

Deixo a Guilhermina, encaminho-me para o escritório, tenho ainda de assinar uma porção de papéis, mas vejo lá adiante a Manuela com o braço estendido, a mão aberta, chama um táxi. Regressou três dias antes de Antibes, onde esteve sozinha a passar as férias. A Checoslováquia, o Marcelo, os Jogos Olímpicos, a expulsão dos atletas negros Tommie Smith e John Carlos. Fixando-me bem nos olhos, um colar azul sobre a camisa branca:

- Porque disse que eu precisava de uma aventura? (*STR*, p. 169)

Entre a recordação e o subsequente registro do encontro com a Guilhermina, e a posterior tentativa de ir ao escritório quando vê a Manuela, fatos que marcaram a História também constituem matéria do relato, o que acaba por estreitar as tênues fronteiras que demarcam a realidade histórica e a ficção no texto abelairiano. Não há qualquer transição entre a narração das atividades rotineiras de João Gilberto e a de fatos alheios a ele, fatos que parecem funcionar como flashes momentâneos extraídos do saber cultural e que são desencadeados por motivos desconhecidos. Nesse excerto, há a retomada de fatos políticos internacionais e nacionais recentes, assuntos recorrentes em toda narrativa, e inclui, ainda, os Jogos Olímpicos ocorridos no México em outubro de 1968, marcantes para a época no que se refere a atitudes de enfrentamento promovidas pelas minorias reprimidas mundialmente, o que de certa forma transformou essas Olimpíadas num evento político. Os jogos são marcados por um clima tenso, que vai da ação repressora do governo federal mexicano ao coagir com violência estudantes que protestavam em Tlatelolco, na capital mexicana, dez dias antes da abertura dos jogos, à expulsão dos atletas negros Tommie Smith e John Carlos da delegação norte-americana. Esses atletas foram medalhistas nos 200 m rasos e, no momento da premiação, enquanto o hino nacional dos Estados Unidos era executado, ergueram seus braços, as mãos cobertas por luvas pretas, e abaixaram suas cabeças em protesto à segregação racial, numa demonstração de apoio aos movimentos negros em seu país. O fato teve uma

repercussão mundial bastante significativa, o que justifica a alusão ao episódio no romance de Abelaira.

Logo depois de ter resgatado através da escrita esses acontecimentos históricos importantes de 1968, João Gilberto faz o registro de uma conversa de teor íntimo com a Manuela, tocando na questão da grande transformação comportamental ocorrida durante as décadas de 60 e 70. Nesse fragmento do romance, o assunto gira em torno da frieza e da indiferença em que resultou a vida conjugal de Manuela e Ernesto. Manuela é amiga de João Gilberto, que a vê como uma pessoa muito distinta e correta, dona de uma beleza fria, que até nos momentos de prazer “domin[a] a expressão desse prazer, que recus[a] ao Ernesto a alegria de acreditar que perde[u] a cabeça, porque entend[e], mulher vitoriana, que tal expressão é fraqueza indigna de um ser racional, indigna do respeito que cada um se deve a si mesmo” (*STR*, p. 40-41). Manuela encontra-se num espaço de transição em que convenções ético-morais, que conduziam a vida de homens e mulheres até então estão sendo questionadas senão abolidas, num tempo de revolução social em que velhos conceitos de pudor e respeitabilidade da vida sexual, pregados sobretudo pela Igreja (e postulados pelo conservadorismo fascista), estão sendo contestados, substituídos pelo liberalismo de atitudes e pelo comportamento permissivo da cultura hedonista, exaltada pela sociedade individualista. João Gilberto acredita que Manuela desempenha o papel da mulher forte e pudica, que não se deixa levar pelo instinto, e conclui que também o Ernesto desistiu “prematuramente de a obrigar a aceitar-se fraca.” (*STR*, p. 41)

No entanto, a crise na vida íntima da Manuela vai para além do desgaste do casamento e da sexualidade, passando também pela esfera do relacionamento com os filhos. É importante destacar que, ainda sob este aspecto, há divergência entre o ponto de vista de João Gilberto e o da amiga, já que ele é mais liberal e aparentemente mais adaptado às mudanças, enquanto ela está mais ligada a valores tradicionais de educação e critica os próprios filhos, que não

falam com os pais, não os ouvem, nem reconhecem sua sabedoria. João Gilberto argumenta que não há como reconhecer a sabedoria dos pais, pois em muitas coisas os filhos são mais sábios e, em certo ponto, os pais são ignorantes, “o que não acontecia com os nossos avós cujo saber não se desactualizava numa geração.” (STR, p. 37) O diálogo reflete a tônica contemporânea da velocidade das transformações do século XX, principalmente na sua segunda metade, e da conseqüente incompreensão por parte daqueles que não conseguem se ajustar a um mundo em constante metamorfose. Nesse sentido, é esclarecedora a informação do historiador Hobsbawm (1995, p. 322) de que “a maioria dos pais com filhos adolescentes passou a ter uma aguda consciência” do abismo que separa pais e filhos na década de 1960 e depois.

Para as gerações mais velhas, nascidas na primeira metade do século XX, as transformações ocorridas, tanto no nível científico-tecnológico como no comportamental, destroem o centro do que até então constituía os pilares que sustentavam a organização social. O velho professor do liceu, Herculano dos Santos, sente-se “fascinado e receoso” com o movimento dos estudantes na França e a conseqüente greve deflagrada pelos operários, “porque tentam destruir o que tem sido o centro da [sua] vida” (STR, p. 32). Sobre a construção desse novo mundo, afirma que o pensava “muito em abstracto e agora recei[a] que implique a destruição de muita coisa para [ele] fundamental.” (STR, p. 32) A destruição do saber atual, da cultura tradicional, parece-lhe perigosa, principalmente porque a maior parte dos jovens nunca se interessou por ela, estão “atacando o que não conhecem, defendendo o que não compreendem.” (STR, p. 33) É nesse sentido que a epígrafe de *Sem tecto, entre ruínas* ressoa: um passado que desapareceu e um futuro iminente do qual nem os alicerces existem... Talvez seja a voz sensata do velho mestre, afinal respeitada por seus discípulos, que, no romance, (des)vela a visão do mundo do próprio escritor Augusto Abelaira.

No entanto, Herculano dos Santos nem sempre foi completamente descrente; tinha também algumas ilusões quando jovem; aliás, diz que se sentia “obrigado como pedagogo a dizê-las, a professar um certo optimismo. Obrigação moral, (...) a juventude precisa de ilusões para viver.” (STR, p. 181) Nessa época, o próprio Herculano era jovem, mas com o passar do tempo descobre que quando se envelhece já não é preciso ter ilusões, “que a pedagogia é uma mentira. Talvez necessária.” E a grande descoberta consiste em saber que “um homem só está completo, quando chega à velhice. Quando já não precisa de ilusões.” (STR, p. 181) Essa concepção da juventude como o “*locus* tradicional da alegria, motim e desordem”, como destaca Hobsbawm (1995, p. 294), alimenta “as paixões revolucionárias [que] são mais comuns aos dezoito anos que aos trinta e cinco”, fato que explica a onda revolucionária nas décadas de 60 e 70 espalhadas pelo mundo. Por esta razão, as personagens de *Sem tecto, entre ruínas* têm um passado politicamente ativo, como a Guilhermina, militante do MUD Juvenil, o próprio João Gilberto, embora mais contido, que admite que era marxista porque queria sê-lo (STR, p. 95), e os jovens do tempo presente da ação romanesca, como o Miguel, a Maria da Graça.

Importante é também observar que os ideais desses jovens revolucionários não é vazio; há coerência para além da tradicional euforia e motim que geralmente são atribuídos aos jovens, como podemos verificar a partir da fala de Maria da Graça a João Gilberto:

Aprecio a crítica, o cepticismo activo, até como forma de sujeitar tudo a dúvida para ver se resiste, se as nossas crenças não esconderão mitos inconsistentes, mas penso também que o cepticismo tende a transformar-se num fim em si mesmo, a apaixonar-se por si mesmo, a traduzir-se em dogma de pura negação. Porque acredito na possibilidade de transformar este mundo... (STR, p. 195)

Talvez seja essa crença na transformação deste mundo que falta a João Gilberto quando sabe da grave doença de Salazar, que traria, enfim, a esperança na construção de um mundo novo. Contudo, a notícia não lhe causa nenhuma emoção, embora tivesse sonhado a vida toda com aquele momento: leu a notícia no jornal, durante sua viagem de férias a Como,

quase indiferente, “ou isto: com o desaparecimento de Salazar era uma época da [sua] vida que morria. (...) O tempo perdido, o que não volta! Era [ele], o tempo do entusiasmo, do MUD Juvenil. Dolorosamente, mas vivo.” (STR, p. 155) Esse sentimento de João Gilberto reflete um desencantamento prévio em relação ao seu futuro e ao do país, talvez a consciência de que não há mais lugar para as ilusões.

Nessa época de profundas mudanças e muita instabilidade, seja no meio político seja no meio científico e cultural, João Gilberto, que está “seguindo à deriva” (STR, p. 51), examina e anota tudo o que desperta sua atenção. Lembra a morte, em Houston, de um paciente que recebeu um coração novo, restando “quatro sobreviventes de doze transplantações cardíacas.” (STR, p. 25) Espanta-se com o mundo louco em que vive ao lembrar-se dos títulos que lê nos jornais, “no outro dia mataram o Luther King, agora o Robert Kennedy...” (STR, p. 77) Mas também se delicia com a liberação feminista, de que a atitude de tirar o *soutien* é um símbolo, da ruptura com o patriarcado, e entretém-se a olhar as costas da Guilhermina “à procura de alguma saliência que revele se sim ou não usa *soutien*, há doze anos não usava” (STR, p. 19), ou a examinar a amante, Maria Eugénia, que segura o *soutien* na mão, deixando à mostra “a brancura das mamas contrastando com a cor mais escura do resto do corpo” (STR, p. 65). Sente-se fascinado com o poder que a comunicação e o consumismo capitalistas exercem sobre ele e cita em francês a propaganda de objetos que vê ou que usa diariamente de forma quase automática, numa clara referência à sedução provocada pela imensa variedade de produtos ofertados pelo mercado capitalista, fato que revela a atitude contraditória de João Gilberto que, por um lado sente-se fascinado pelo clima francês imposto pelos estudantes que, em defesa de seus propósitos, repudiavam o capitalismo, e, por outro, deixa-se seduzir-se pelo consumismo.

Situações diversas são lembradas e registradas simultaneamente, sem que, entre elas, haja qualquer ligação aparente, aproximando acontecimentos ficcionais a fatos históricos,

enfazando repetidas vezes a diversidade e a instabilidade de um mundo em contínua transformação. Entretanto, como já foi dito, o título do romance revela uma certa descrença, uma sensação de desamparo, construída a partir da imagem das ruínas do passado e da vacuidade do futuro. Um título que representa desesperança e profundo pessimismo quando um clima de euforia era esperado. No posfácio à obra, Abelaira afirma que chegou “a começar outra versão que implicava o conhecimento dos novos tempos” (STR, p. 249) após a Revolução de Abril, “o conhecimento futuro em relação a 68, a época em que a acção do romance se situa”, como havia feito n’*As boas intenções*, em que representou o tempo dos preparativos revolucionários dos republicanos, na transição da Monarquia para a República, para tratar de um tempo posterior, o da transição do Estado Novo para o Socialismo. Contudo, se no romance de 1963, apesar da certeza da ineficácia de muitos dos ideais defendidos, ainda há esperança, o que o próprio título traduz bem, afinal há boas intenções, no romance de 1979 só restam o ceticismo e a amargura, além de uma certa nostalgia dos tempos passados, onde ainda era possível a utopia.

A estrutura dos dois romances nos parece similar, já que Abelaira afirma que desistiu de modificar *Sem tecto, entre ruínas* e introduzir a história portuguesa mais recente porque a obra conservaria maior atualidade se não fosse alterada. Assim, as duas obras funcionam como espelho uma da outra, reproduzindo estruturas circulares, de um tempo que se repete: Vasco, primeiro defende a República e depois continua a luta a favor do Socialismo; João Gilberto, quando jovem combate o fascismo e defende o socialismo, na idade adulta já perdeu a esperança de que o homem civilizado possa alcançar o bem-estar e tem a consciência da impossibilidade da realização das aspirações juvenis mesmo com a concretização da sonhada revolução (a revolução acontece, mas o projeto utópico se desfaz). João Gilberto parece ser o duplo de Alexandre Soares, pois, quando jovens, foram militantes revolucionários, depois este, paralítico, metaforiza a passividade e descrença de quem já não acredita na concretização

dos ideais utópicos, esperando pela evolução natural da sociedade; aquele contempla, passivo, os rumos da história. N' *As boas intenções*, Alexandre Soares, preso a uma cadeira de rodas, pega, cheira cravos “brancos” ofertados pela filha; em *Sem tecto, entre ruínas*, João Gilberto reafirma o desejo de ter a coragem de dois jovens que encontra em Milão, ela com um cravo “vermelho” nas mãos, ele a tocar flauta, e ver “o desafio (ingênuo ou não, pouco importa) lançado ao mundo” (STR, p. 163).

Divide o palco com o vasto painel histórico, nos dois romances, a representação do espaço íntimo de uma parcela burguesa da população que, para além do discurso revolucionário, com raras exceções (o Vasco e o Miguel, por exemplo), preocupa-se mais com o próprio bem-estar. Advém daí o comodismo, o desejo do prazer momentâneo mesmo que para isso o outro seja magoado, como provam as fracassadas relações amorosas, sobretudo, em *Sem tecto, entre ruínas*. Enfim, observa-se um individualismo que ameaça qualquer propósito coletivo, porque toda ação revolucionária existe efetivamente no plano do discurso, e quando a revolução acontece encerra apenas uma troca de clientelas como tantas vezes Alexandre, Navas e Vasco suspeitaram em *As boas intenções*. Em *Sem tecto, entre ruínas*, João Gilberto e Bruno concluem que as palavras não servem apenas para enganar os outros mas sobretudo para enganar a eles mesmos, que “obrigados a escolher entre a palavra e o real escolhe[m] a palavra. Convencidos de que é mágica, de que se confunde com a realidade, capaz de transformá-la, portanto.” (STR, p. 197) E da consciência desse vazio, desse fracasso, Bruno, que retornara da América para tentar resgatar aquele jovem que teria sido se tivesse permanecido em Portugal, conclui que fica “a sensação de que não [foi ele] apenas que morr[eu] debaixo dos escombros, de que todo país morreu...” (STR, p. 199)

3 ANOS 90 E 2000: O PESO DA LIBERDADE E A CONSCIÊNCIA (AUTO)CRÍTICA – UMA GERAÇÃO VIVE O QUE NÃO ACONTECEU

A maior parte das histórias nunca chega a acontecer, às vezes por pequenos nada de que nem temos consciência. Se no dia tantos de tal, em vez de ficar em casa, saísse... Já pensei em coleccionar as histórias por acontecer, registá-las, as cem mil histórias que não chegaram a acontecer. Pelo menos as que poderiam ter acontecido. Que posso imaginar e tenho razões para imaginar. - Inesperadamente doutoral: - não somos unicamente o que fizemos, somos também o que não fizemos e poderíamos ter feito. Mais ainda o que poderíamos ter feito, o que fizemos é pouquíssimo em relação ao que poderíamos ter feito e, se calhar, nem depende de nós. – Estas palavras também ele as poderia ter dito, já as terá dito até. Com um novo parágrafo: também o que não fazemos não depende de nós.

AUGUSTO ABELAIRA
Outrora agora

Pior que não acreditar numa causa é talvez descrer dos homens, duvidar deles, admitir que se movem apenas por interesses pessoais. Mesmo se for verdade.

AUGUSTO ABELAIRA
Outrora agora

Explico: consciente ou inconscientemente (neste momento, conscientemente), não estarei, em vez de preocupado com a exactidão do relato, preocupado, sim, com a composição dele, isto é, com a forma de organizá-lo? Voluntária ou involuntariamente, não visarei certos efeitos que, sem deturparem a realidade, a intensifiquem – e utilizando para isso dados só depois sabidos?

AUGUSTO ABELAIRA
Nem só mas também

Observo uns miúdos fascinados pelos seus pokémons e pergunto-me: que mundo este, como posso sentir-me à vontade nele e será até verdade que, além do mais, estão a destruir o planeta com a ambição do lucro fácil e imediato (os vindouros que se lixem)? O Proust, o Espinosa, o Piero della Francesca, o Mozart, o Darwin ainda serão importantes amanhã? Enfim, estou hoje dado ao pessimismo e tanto o pessimismo, como o

optimismo, não são necessariamente racionais. Ou são? Porque este mundo dos pokémons é também o previsível mundo em que o clima vai aquecer, faltar a água, que milhares de espécies morrerão e que a pobreza, as desigualdades aumentarão. Possivelmente nem os pokémons sobrevivem.

AUGUSTO ABELAIRA

Nem só mas também

Os dois últimos romances de Abelaira, *Outrora agora* (1996), que, em 1997, “como para ‘redimir’ o relativo e tão injusto “silêncio” sobre a obra do autor” (REAL, 2004, p. 8), foi galardoado com os principais prêmios literários portugueses: Grande Prêmio de Romance e Novela da APE, Prêmio P.E.N. Clube Português, Prêmio da Crítica e Prêmio Eça de Queirós, e *Nem só mas também* (2004), apresentam narração autodiegética e um discurso que valoriza o processo de composição da narrativa, o que chama a atenção para o fato de que a obra literária e a narrativa em geral são uma construção de linguagem.

Como já foi dito, há uma predominância do foco narrativo em primeira pessoa na obra de Augusto Abelaira, que, mesmo em romances com narrador em terceira pessoa, apresenta grandes excertos em discurso indireto-livre ou em monólogo interior, heranças da literatura do final do século XIX. No entanto, nestes dois últimos romances há uma diferença na forma como o discurso é enunciado. Embora ambos apresentem narração em primeira pessoa, em *Outrora agora*, grande parte do discurso é apresentado em terceira pessoa, como se a personagem principal estivesse “de fora” a observar-se, – método empregado também na construção do discurso de *Sem tecto, entre ruínas*; já o foco narrativo de *Nem só mas também* concentra-se na primeira pessoa, na própria voz do eu-protagonista do relato – à maneira de *Bolor*.

Dentre os motivos que movem a escrita do eu-narrador, para além do registro dos acontecimentos do quotidiano, há uma alusão à consciência da função da escrita como elaboração lingüística, ou seja, como a construção de uma narrativa. Entretanto, a descrição

do processo da escrita é feita distintamente em cada romance. A impressão de distanciamento produzida pelo emprego da voz em terceira pessoa para relatar os episódios da vida de Jerónimo, em *Outrora agora*, cria a ilusão do espaço romanesco: um narrador “de fora” que conduz a narração dos episódios da vida de uma personagem – o tradutor Jerónimo Fonseca – que, no entanto, é o próprio narrador. A estratégia empregada pelo tradutor para efetivar o andamento da sua escrita é, pois, seu “vício” de formular hipóteses, o que revela sua imaginação criadora de situações possíveis, mesmo que improváveis, de acontecerem. Não seria isso uma exemplificação da origem do ato criador do artista?

Em *Nem só mas também*, a narração é feita em primeira pessoa, apresentando um narrador que registra no tempo presente da diegese acontecimentos de um passado recente. À medida que a personagem-narradora relata os episódios ocorridos, avalia sua própria escrita como construção que imiscui o “real” vivido no passado, resgatando, pela memória, esse “real” e registrando-o, no presente. O eu-narrador toma consciência da falsa impressão de autenticidade criada pela narrativa, porque o processo da escrita mistura constantemente o passado ao presente, o que, por sua vez, caracteriza o discurso como um relato nem verdadeiro nem falso, mas como uma construção na qual eles encontram-se intrinsecamente imbricados. Neste romance, Augusto Abelaira retoma algumas das reflexões já feitas em *Bolor*¹⁸, salientando mais uma vez a incompatibilidade entre o tempo vivido e o rememorado e registrado no papel, além da falácia de representar a vida pela linguagem.

As personagens-protagonistas dos romances pertencem a uma geração que viveu a ditadura fascista e a eufórica Revolução, e, no tempo presente do relato, vêem com ceticismo crítico não só a situação de Portugal no final do século XX, como também no mundo. Essas personagens vivem o vazio de seus ideais fracassados, num tempo em que a descrença reina absoluta. As personagens-protagonistas têm características muito semelhantes: são

¹⁸ Este assunto foi estudado mais detalhadamente em minha dissertação de mestrado.

intelectuais esquerdistas, do sexo masculino, casaram mais de uma vez, embora vivam à procura de uma aventura, relatam as peripécias dos últimos anos de suas vidas, sem, contudo, deixar de lado o comentário crítico e irônico sobre a política e a economia mundial. Interessante é observar também que essas características podem ser atribuídas também a João Gilberto, personagem-narrador de *Sem tecto, entre ruínas*, com a diferença de que esta personagem encontra-se na meia idade e ainda não tem uma consciência crítica mais elaborada dos tempos pós-revolução que as outras possuem.

A escrita em primeira pessoa desempenha, assim, importante papel, pois é um exercício que exige a reflexão sobre os eventos que vão ser narrados. Por isso, as personagens pesam, avaliam, questionam a matéria do relato, de certo modo “confessam” suas angústias, lutam (mesmo que passivamente) contra a mediocridade da sociedade contemporânea e, já que quase não há mais consciência histórica para as grandes revoluções, a escrita pessoal pode simbolizar a voz que denuncia o vazio, o mal-estar, numa sociedade erigida sob os interesses do poder, num espaço onde poucos ainda conseguem ouvir.

3.1 OUTRORA AGORA – A TRANSPOSIÇÃO DO PASSADO NO PRESENTE

3.1.1 Quando “escrever é viver”: a função da escrita do sujeito em *Outrora agora*

A intriga de *Outrora agora* gira em torno do tradutor Jerónimo Fonseca, “sessenta e poucos anos”, que, com o propósito de concluir uma tradução, viaja de Lisboa até o Algarve em busca de sossego. No entanto, o propósito inicial de Jerónimo é abandonado, quando o tradutor casualmente encontra Cristina, uma ex-companheira da época do MUD Juvenil, num café, sendo através dela que, mais tarde, ele vai conhecer também Filomena, arquiteta, vinte e oito anos. O encontro com as duas mulheres, pertencentes a duas gerações culturalmente

muito distintas, com o de Maio de 68 de permeio, funciona como o elemento motivador de que a vida opaca de Jerônimo necessitava: “em ambas a aventura inesperada” (OA, p. 15). Então o sujeito solitário e vazio, que entra num estabelecimento público, “não tanto para beber café, mas para sentir gente a sua volta, a garantia de que o mundo existe” (OA, p. 19), ganha uma energia nova, uma pulsante motivação para viver. Se o enredo é envolvente, despertando imediatamente no leitor o desejo de acompanhar as peripécias do protagonista na conquista das duas mulheres, o avançar na leitura fascina ainda mais em função do entrecruzar do ponto de vista temático com o aspecto estrutural do romance.

Apresentando um modo de narrar complexo, em que o foco narrativo em primeira pessoa é enunciado, na maior parte do discurso, em terceira pessoa, *Outrora agora* é um romance que trata, entre outras coisas, do fascínio da escrita como simulacro da própria vida. Isto significa que a personagem-narradora registra (?) no caderno de apontamentos, à maneira de um diarista que anota acontecimentos importantes de sua vida recente no caderno, fatos ao sabor dos acontecimentos, mas que pelo desenvolvimento do discurso narrativo e pela natureza do relato nos permite pressupor que Jerônimo ficcionaliza a própria vida, o que, de certo modo, leva-o à fruição de ambas.

Carneiros, é assim que se diz? Ou carneirinhos, a inclinação, tão portuguesa, para os diminutivos. O vento horizontal (*dotado de garras, pensa ironicamente, detestando, como detesta, as imagens inúteis, ainda por cima vulgares*), o mar cinzento e encrespado, os reflexos brancos (a espuma) – e o barco à vela, para ilustrar turisticamente (“*para ilustrar*” ou “*utilizado para ilustrar*”?) os postais destinados a transmitir ao mundo as belezas do Algarve. De novo a ironia, com ou sem imagens. Num barco assim (*ou assado*) afogou-se Shelley, um volume de Sófocles no bolso. Poeta, ateu e progressista. Onde parará o livro do Maurois (*Ariel, deu-lho o pai*)? Empréstimos, mudanças de casa (a quem deixar a minha biblioteca, se o Fernando já morreu?). (OA, p. 9, grifos nossos)

Este é o fragmento que enceta a narrativa de *Outrora agora*. Já no início da narração, feita em terceira pessoa, o narrador reflete sobre o uso da linguagem. Ele principia a narrativa questionando a adequação do emprego do substantivo “carneiro”, - que, aliás, não mantém nenhuma relação semântica com o que se segue -, chegando a afirmar que o diminutivo

“carneirinho” seria mais apropriado, tendo em vista o gosto por determinados termos da língua portuguesa (e do falante português). A seguir, ocorre a mudança de sentido na narração, e o foco volta-se para o vento, o mar, a espuma, o barco à vela, e novamente para o uso da linguagem, como se o narrador estivesse a brincar com as palavras, tratando do lugar comum, que declara detestar, geralmente utilizado para descrever as mesmas paisagens: o vento “dotado de garras”, “o mar cinzento e encrespado, os reflexos brancos (a espuma) – e o barco à vela”. Então, mais uma vez, abre-se um parêntese para o comentário crítico, pois essas “imagens inúteis”, utilizadas para ilustrar ao mundo as belezas do Algarve, representam clichês de um local belo e agradável, próprio para se passar férias, para o descanso. Representam imagens de beleza construídas no imaginário, ou ainda, para que o homem possa desfrutar dessas belezas, ele precisa ter presente o estereótipo de tais imagens, que “ainda por cima [são] vulgares”.

Por conseguinte, a imagem do barco à vela desencadeia a lembrança de outros acontecimentos, como o afogamento do poeta romântico inglês Percy Bysshe Shelley, que, por sua vez, lhe faz lembrar do livro de André Maurois, *Ariel ou la vie de Shelley* (1923), uma biografia do poeta inglês, presente do pai, que não sabe onde foi parar. Nesse momento, o discurso, em terceira pessoa, como atestam os verbos “pensa” e “detesta” e o pronome oblíquo “lhe”, passa à primeira pessoa. O fluxo de consciência desencadeado pelas imagens - vento, mar, espuma, barco à vela, afogamento de Shelley, livro do Maurois que conta a vida do poeta inglês (sugestivamente – pois não estaria o narrador também a escrever a história da sua vida presente sem, contudo, esquecer-se do passado?) - levou o narrador a pensar para quem poderia deixar sua biblioteca e, conseqüentemente, vir a recordar-se da morte do filho Fernando. A morte do filho é inserida no discurso pelo uso do parêntese, constituindo um comentário à parte que vai ser reiteradamente recordado pelo narrador em vários momentos da narrativa. Para além do comentário sobre o filho, a narrativa prossegue seu processo de

livre associação, o coronel inglês, escocês ou galês que atravessou a Mancha a ler o *Macbeth* numa barça a diesel, as barcas à vela que perderam a antiga finalidade e, hoje, juntamente com as antigas trirremes que eram movidas pelos escravos, servem como saudável passatempo.

A digressão continua através dos incidentes da história da civilização humana, os escravos mortos em naufrágios, de quem só restam as correntes de ferro a que estavam presos, ferros que, embora corroídos continuam a resistir, “(acabarão nos museus, com muitos japoneses a tirar fotografias)” (OA, p. 10), a miséria do Terceiro Mundo, os campos de concentração, até que “o ruído das motorizadas” (OA, p. 10) o faz lembrar mais uma vez do filho, que sofreu um desastre com uma moto. Então, o discurso retoma a voz da primeira pessoa, intensificando a subjetividade do relato:

Mas não foi com uma Vespa ou Lambretta, foi com uma moto, que o Fernando teve o desastre – e aquilo que *me* prende às longínquas origens da vida desligou-*me* do futuro, deixou-*me* sozinho, vazio, diante do universo. Agora ele (ele o Jerónimo) ali à varanda, trinta anos depois, a gozar o Sol, os olhos no mar (“la mer, toujours recommencée”). (OA, p. 11)

A voz em primeira pessoa que enuncia a ausência do filho, que deixou o narrador-protagonista “sozinho, vazio”, cede novamente à terceira pessoa, embora o sujeito continue sendo o próprio Jerónimo, fato que merece uma explicação à parte, entre parêntese, para esclarecer (ou justamente provocar?) a possível ambigüidade entre o pai e o filho a quem o pronome “ele” faz referência. Entretanto, o foco do relato toma outro rumo quando, da varanda do sétimo andar de um hotel no Algarve, Jerónimo vê, “lá em baixo, acinzentado, na avenida paralela à praia, um automóvel [que] chega e, a curva rápida, sem hesitações, enfia-se entre dois carros -, manobra fulminante, milimétrica.” (OA, p. 11) A precisão da manobra desperta o interesse em Jerónimo, que aguarda ansiosamente o desembarque do herói. Cogita a possibilidade de ser Cecília, uma jovem que conheceu a caminho do Algarve e que, juntamente com dois rapazes, ajudam-no a trocar o pneu furado do carro. Episódio estranho,

pois logo depois de terem acabado o serviço, tomam a carteira do Jerónimo e tiram de lá três notas de cinco contos, as quais são rasgadas e jogadas fora por Cecília. Como viu uma mulher desembarcar do automóvel, ele sai do quarto, desce as escadas, chega ao hall do hotel onde procura pela desconhecida. Não a encontra e então lança-se à rua, à maneira de um *dandy*, deambula pela cidade até entrar num café - “cherchez la femme, como se dizia na Belle Époque” – (OA, p. 19), sem saber que lá o destino lhe guardava o encontro com a Cristina, que pode ser ou não a desconhecida do automóvel. Senta-se no café. A partir daí a narrativa flui ao sabor do fluxo de consciência de Jerónimo, que procura a mola que o tirou de dentro do quarto.

Voltando atrás, em que pensava antes de chegar o automóvel? Interessara-se pelo barco à vela, com alguma pena de não ir lá (nunca passeou num barco assim, ser rico não deve ser mau), lembrou-se depois do Shelley, das trirremes com escravos acorrentados, dos arqueólogos marítimos. Arqueólogos marítimos porque viu no dia anterior um documentário televisivo sobre dois barcos gregos afundados ao largo de Creta. *Mas aí está: não se lembrou de Menelau, o afamado e fulvo Menelau, de quem alguns barcos, no regresso de Tróia, se despedaçaram contra os recifes de Creta. E aquelas duas trirremes seriam dele?* Ter outra vida, vida aventureira, mergulhar nas águas de Creta, ir à procura das naus do Menelau, o fulvo Menelau. *Lembra-se agora, nunca é tarde para pôr a escrita em dia.* Quanto ao Shelley, o naufrágio, o livro do Maurois. A seguir, reflectiu acerca da mudança de sentido das coisas, a utilitária vela que entretanto se transformou num alegre exercício físico para gente rica. (OA, p. 20, grifos nossos)

A personagem-protagonista continua enumerando todos os seus pensamentos, as suas digressões, que, não poucas vezes, estão ligados à descrição do processo de concepção da escrita. Neste sentido, a escritura se faz à medida que descreve a lógica do raciocínio, tanto que a personagem procura relembrar suas atividades num passado imediato que serviram de fio desencadeador do relato. Deste modo, Jerónimo procura resgatar as associações que fez antes da chegada do automóvel, fazendo uma síntese do que já havia mencionado, acrescentando a informação acerca do documentário televisivo sobre dois barcos gregos afundados nas proximidades de Creta a que assistiu no dia anterior. A recuperação do fio condutor da narrativa o fez lembrar-se, então, de Menelau, de quem alguns barcos

naufragaram durante o regresso de Tróia. E esta súbita lembrança torna-se mais um assunto para desenvolver no seu relato, pois conforme explicação da própria personagem: “nunca é tarde para pôr a escrita em dia”, fundindo, por fim, a ficção heróica dos feitos gregos com a realidade do documentário televisivo.

A vida “efetiva” e a escrita andam juntas para Jerónimo, que, aos sessenta e poucos anos, deseja aproveitar os últimos anos que lhe restam.

A verdade, a pura verdade, é que o Jerónimo se sente só. E quis deixar para trás, por alguns dias, a Marta (que não é a mulher do parténon), os amigos, e, enfim, acabar a tradução que também poderia ser acabada em Lisboa. Ele, a quem não restam mais do que dez ou vinte e poucos anos (os últimos dez, quem sabe?, esclerosado e sem consciência de o ser, a babar-se, a mijar-se e, pior, tendo consciência disso). Aproveitar o tempo que lhe sobra, o 25 de Abril parece ter sido ontem e não foi ontem (pareceria hoje se as coisas tivessem ocorrido de outra maneira?). Ou nem isso vale a pena, apaixonar-se pela desconhecida, arranjar complicações inúteis? É preferível aguardar serenamente a morte. E nem mesmo pensar em como desperdiçou a vida. Por culpa própria e alheia. Mas pára, ó amigo! Quando a conversa chega a esse ponto, tudo o que vem a seguir é lugar-comum inútil: o absurdo, o vazio da vida, etc., etc. Como o contrário: a vida cheia de sentido, também etc., etc. (OA, p. 21-22)

Reflexão sobre a vida privada, sem, contudo, deixar de lado os interesses coletivos, a escrita avança, parecendo representar o movimento (a)lógico do pensamento. Por este motivo, Jerónimo tenta fixar, através da escrita, as atividades rotineiras da sua vida, que se aproxima do fim, dando-lhe, ao menos, a ilusão de encadeamento e de sentido. Esse propósito vai ao encontro da afirmação de Béatrice Didier ao assegurar que uma das razões mais evidentes que levam um diarista a escrever “é certamente o desejo de deixar uma relação escrita do aproveitamento dos dias, das conversas com os amigos, dos eventos memoráveis, ou mesmo dos mais quotidianamente banais”¹⁹ (DIDIER, 1976, p. 18). No entanto, é preciso esclarecer que *Outrora agora* não pode ser classificado como um diário, embora apresente características deste tipo de escrita, fazendo parte inclusive das discussões entabuladas pelas personagens, uma vez que o Jerónimo desconfia que a Cristina esteja a escrever um diário. O

¹⁹ “c’est assurément le désir de laisser une relation écrite de l’emploi des jours, des conversations avec des amis, des événements mémorables, ou même très quotidiennement banals.” (Trad. A.)

romance é de difícil classificação genológica, reunindo traços de diferentes modos de escrita pessoal, como o diário íntimo e o romance íntimo. Há ainda, em relação à intriga, uma disposição da personagem-narradora em romancear a própria vida, revelando, assim, os reposteiros da criação artística, o que faz da obra também uma narrativa metaficcional.

Nossa hipótese de que o tradutor Jerónimo Fonseca tem o intuito de escrever o romance da sua vida se fundamenta pelo seguinte aspecto: o foco narrativo, predominantemente em terceira pessoa, o que dá a impressão de um olhar de fora que conta a história de alguém, é enunciado pela personagem-protagonista do relato. Podemos averiguar desde o início o gosto do narrador em “contar” os episódios de sua vida e, sobretudo, refletir sobre os aspectos da linguagem. Conforme observação de Lélia Duarte,

Ao relatar os episódios que constituem a diegese, o narrador acentua o seu caráter duvidoso, seja devido à insuficiência da memória, a interesses ocultos no discurso ou à impossibilidade de as palavras reproduzirem com fidelidade o pensamento, por sua vez também nebuloso e controvertido. É que o narrador vê-se simultaneamente como eu e como outro (quem fala é um eu que se chama de tu), e isso contamina a perspectiva da narração, que se alterna entre a primeira e a terceira pessoas, apresentando dúvidas constantes quanto à adequação de palavras ou expressões, desde o início do texto. (DUARTE, 2006a, p. 176)

No entanto, além da primeira e da terceira pessoas, comparece no discurso também a segunda pessoa do singular, o que simula a dinâmica do diálogo – traço tão característico da narrativa abelairiana -, em que o emissor e o receptor da mensagem são a mesma pessoa: “dizer ‘com o pretexto’ é supor, homem presunçoso, que a Cristina quer ver-te, mas esconde (*de ti* e dela) o desejo de ver-te” (OA, p. 44, grifos nossos). Esse recurso favorece o aconselhamento e a reflexão impostos pelo narrador a ele mesmo, na medida em que avalia tanto as questões da linguagem como os episódios que estão acontecendo na sua vida, como ocorre no exemplo citado.

A alternância da voz do discurso entre primeira, segunda e terceira pessoas do singular constitui uma técnica narrativa que aparece também em *Sem tecto, entre ruínas*, como analisamos no capítulo anterior, contudo, em *Outrora agora*, ela possui uma função diversa.

Se, no primeiro romance, sua principal função é representar a fragmentação do sujeito e a crise de identidade do narrador-protagonista João Gilberto que está “à deriva”, no segundo, ela favorece tanto a reflexão sobre a linguagem e a escrita como o movimento de aproximação/afastamento da personagem principal, evidenciando uma narração híbrida do ponto de vista da instância narrativa.

A Cecília, subitamente aparecida, conseqüência do furo numa câmara de ar. Se não tivesse havido esse furo... (...) Mas sente-se impaciente: gostaria de se encontrar, inteiro, com a Cristina. Inteiro, não assim com a consciência dividida entre ambas. E esta ideia (*mas continua sem saber se pensa realmente o que pensa ou se apenas obedece à habilidade para explorar todas as combinações possíveis com as palavras*): *Nada disto é comigo, tudo isto (a Cristina, a Filomena, a Cecília) passa-se ao meu lado, sou apenas o espectador curioso que, de fora, observa o mundo, que, de fora, a si próprio se observa, vagamente irônico. Que vai ele fazer, qual será o próximo passo? E ele sou eu, o grande desistente, alguém que se limita a fingir que não desistiu? O espectador.* (OA, p. 204, grifos nossos)

O “simples vício de formular hipóteses” (OA, p. 23) contribui para o avanço do relato de Jerónimo, que, consciente, explora “todas as combinações possíveis com as palavras”. Faz, assim, da própria vida o *leitmotif* do romance, já que confessa ser “apenas o espectador curioso” que, de fora, como a visão “por detrás”, defendida por Pouillon (1974), observa o mundo e a si mesmo. “Que, a partir dum acontecimento, se diverte a imaginar todas as conseqüências possíveis, mesmo as mais absurdas, as mais improváveis, mais imprevisíveis” (OA, p. 223). Claro está que este narrador é pouco digno de confiança, pois tem sempre “a obstinada tentação de encontrar outro sentido nas palavras mais simples, como se as pessoas dissessem sempre outra coisa.” (OA, p. 45)

O olhar que o narrador lança a tudo o que lhe acontece ou sobre o que lhe é dito é sempre de desconfiança, afinal, tudo pode ser “deste modo ou daquele”. É esse gosto por imaginar situações que engendra o contar (com o sentido latino de computar), que libera a imaginação do criador, que desencadeia, assim, a história, a ficção. Enquanto a Filomena conta-lhe o seu envolvimento amoroso com um húngaro, Jerónimo

continua a pensar que ela sonha em voz alta, forçando a história a ter acontecido. *Contar é viver outra vez, mas pode ser também viver sem ter vivido.* Está-se a enganar a si própria, e escolheu-me como cúmplice. Testemunha fictícia ou como se estivesse a viver a história comigo, não a contá-la, mas a vivê-la? (OA, p. 115, grifos nossos)

Os limites entre a “verdade vivida” e a fantasia tornam-se tênues. Jerónimo não se cansa de lançar os dados, de prever situações, de formular hipóteses, enfim, de conjeturar as possibilidades da vida. A ambigüidade permanece, pois se “contar é viver outra vez” pelo mecanismo da recordação, Jerónimo problematiza, ao extremo do paradoxo, informando-nos que contar pode ser também “viver sem ter vivido”. Neste caso, o passado imaginariamente “vivido” concretiza-se na vivência do presente pelo ato de “contar”, o que permite ao Jerónimo deduzir que o húngaro a quem Filomena se refere é ele próprio. No entanto, quando a Cristina confessa que está a escrever um romance, contraditoriamente, Jerónimo lhe diz que “a vida vive-se, não dá jeito escrevê-la, é sempre desinteressante” (OA, p. 172), o que cria outro paradoxo, uma vez que o protagonista anota; escreve, portanto.

O romance que Cristina diz que escreve imita uma situação idêntica à que ela está vivendo com Jerónimo, somente os nomes dos envolvidos são diferentes. Beatriz encontra Xavier depois de muitos anos, na rua. Eles “conversam, e o Xavier, um Don Juan, imagina uma aventura” (OA, p. 174). Certo dia, a Cristina apresenta-o a uma amiga muito mais nova, chamada Alice. A jovem, que atravessa uma crise, vê no Xavier o meio de escapar à ansiedade e decide seduzi-lo. Neste ponto, a Cristina ainda não sabe como vai dar continuidade à história, nem decidiu se escreve na primeira ou terceira pessoa, mas pensa em escrever na pessoa dele, Xavier, ou ainda em todas as pessoas, “de modo a que nunca se perceba bem quem é o sujeito” (OA, p. 176). Por conseguinte, as duas histórias se desenvolvem como espelhamento uma da outra e a ambigüidade gerada pelo entrecruzar das narrativas leva as personagens a pesarem as palavras ditas, prova da aceitação do jogo. Jerónimo chega a questionar-se: “se estamos a falar de nós, por que não falamos de nós

francamente, por que finges falar das personagens dum romance, se é de nós que estamos a falar?” (OA, p. 176), contudo aceita a simulação, dando continuidade ao jogo, afinal, eles “substituem a vida pelas palavras” (OA, p. 58), comentário idêntico ao que João Gilberto faz em relação à discussão sobre política na casa do Bastos, em *Sem tecto, entre ruínas*. Já em *Outrora agora* é a relação afetiva que ganha existência pela escrita:

Incapaz de viver comigo a aventura, não soube satisfazer-se com sonhá-la, teve de escrevê-la, a escrita aproxima-se mais da realidade que o simples sonho, tem cunho material, objectivo, a tinta no papel (escrever é viver e isso pode destruir as minhas esperanças). (OA, p. 182)

A fusão entre a vida “vivida” e a imaginada (tanto pela Cristina como pelo Jerónimo) serve de motivo para a ficção (tanto a ficção do Jerónimo, nossa hipótese, como a do escritor Augusto Abelaira, já que podemos estabelecer algumas semelhanças físicas e ideológicas entre o tradutor e o escritor, como já destacou Carlos Reis, em ensaio de 1996). Por esse viés, ambos escrevem ao mesmo tempo em que mostram como estão construindo o romance, mais propriamente, metaficção. As fronteiras são completamente fluidas e o trânsito, portanto, livre, estratégia comum aos escritores pós-modernos, pois, para Linda Hutcheon, “as fronteiras mais radicais que já se ultrapassaram foram aquelas existentes entre a ficção e a não-ficção e – por extensão – entre a arte e a vida.” (HUTCHEON, 1991, p. 27)

Jerónimo reflete se teria sido mero lapso ou proposital, o fato de Cristina trocar os nomes (Filomena por Alice) quando fala do hipotético romance que escreve: “se o Xavier pode ter uma história bonita com a Filomena, se ambos podem gozar alguns momentos de felicidade, mesmo se breves, porquê desperdiçá-los?” (OA, p. 207) Romance e vida se misturam, numa “versão nova da Sherazade: nunca terminará o romance para ter-me à sua mercê. Mas nesse caso poderá acontecer que romance e vida se fundam num todo sem costuras” (OA, p. 182), pensa Jerónimo, que depois presunçosamente conclui: “seja como for, a Cristina começou a escrever o romance porque eu apareci, está lá a nossa situação. E ela,

que falou no diálogo com o Outro, na falsa aparência do monólogo, transformou-me no Outro, *escreve para mim, fala comigo.*” (OA, p. 184, grifos nossos)

Intrigado com o romance que a Cristina escreve, Jerónimo procura encontrar o significado, o valor simbólico, para os nomes de Xavier, Beatriz e Alice. A seguir, questiona-se sobre a possível interpretação que a crítica (a “real”) faria em relação ao seu nome: “se eu fosse personagem de romance, a que especulações se entregariam os críticos?” (AO, p. 196) Esse narrador sagaz transita entre os planos do vivido e o da escrita e ainda pensa sobre as possíveis considerações que o leitor crítico poderia tecer acerca de sua personagem.

Para finalizar nossa análise tratando também do final surpreendente do romance, é importante destacar a referência à colisão do automóvel do tradutor contra uma árvore e às moscas, que aparecem já no início da narrativa. Quando Jerónimo tenciona ir à casa de Cristina, que o aguarda dentro de pouco tempo, encontra-se com Cecília na rua, que o vê e puxa conversa. Incomodado, pois a Cristina o aguarda, cogita a apreensão pela sua demora e “imagina-a a meter-se no automóvel, a percorrer a estrada para saber se ele não estará esmagado contra uma árvore.” (OA, p. 198) E, no último capítulo, durante a viagem de regresso de Lisboa ao Algarve, o automóvel atrás, nervoso, à espreita da oportunidade para ultrapassar, irrita o Jerónimo que desabafa: “ei-lo que já lá vai e quem sabe se, dentro de vinte minutos, o encontro esmagado contra uma árvore! Bem feito!” (OA, p. 273) Esses comentários parecem antecipar a informação da colisão, já que o romance termina em aberto, e só podemos fazer suposições, embora o narrador nos dê indícios de como vai terminar seu relato. Esse argumento reforça a nossa hipótese de que o tradutor ficcionaliza sua vida, ou que a própria Cristina possa escrever na pessoa do Jerónimo, como ocorre em relação à autoria do diário em *Bolor*.

Por fim, a referência às moscas no decorrer e sobretudo no final da narrativa, geralmente com um carácter depreciativo, vai ao encontro do significado simbólico proposto

por Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 623), de que, por um lado, “elas simbolizam uma busca incessante” e, por outro, “a mosca representa o *pseudo-homem de ação*, ágil, febril, inútil e reivindicador”. Parecem ser essas mesmas as características da personagem-narradora: desejos sufocados (levar para a cama e Filomena e a Cecília), atividades adiadas (a tradução, avisar a Marta sobre a conta do telefone que esqueceu de pagar). Podemos dizer que os traços característicos mais evidentes em Jerónimo são a tentativa de aproximação com as três mulheres (Cristina, Filomena, Cecília) e a inação; ele não interfere decisivamente em nada, contenta-se em deixar ao destino, às causalidades e às casualidades o direcionamento de sua vida. Talvez seja exatamente a apatia e a indecisão que tornam a vida da personagem sem sentido, por isso o desejo da morte, que é, aliás, aludido por Jerónimo em conversa com Cristina, também indecisa a respeito do rumo que vai dar à personagem que criou. O tradutor sugere que ela mate Xavier, pois “quando os romancistas já não sabem que fazer com as personagens, matam-nas” (OA, p. 175).

O final em suspense (estaria Jerónimo morto?) justifica a incerteza e a falta de determinação da personagem, porque, se calhar, o retorno ao Algarve seria somente mais uma repetição do já vivido, mais uma história, a mesma, para registrar. É nesse sentido que a “árvore imensa e escura” - *árvore da vida* -, de “folhas caducas, cuja regeneração periódica exprime o ciclo das mortes e renascimentos, e, portanto, a vida em sua dinâmica” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 85), presente sobretudo no final da narrativa, simboliza o movimento da existência, a morte, já que a personagem está entrando na velhice, ou, quem sabe, o renascer para outra vida, outra aventura.

3.1.2 O efeito borboleta ou a vida como caos: causalidade e casualidade em *Outrora agora*

Os versos retirados do poema “Pobre velha música!”, de Fernando Pessoa, servem de epígrafe e de motivo ao romance *Outrora agora*: “Com que ânsia tão raiva / Quero aquele outrora! / E eu era feliz? Não sei: / Fui-o outrora agora.” O poema, que alude ao vago e à incerteza sugeridos pela recordação da velha música, que comove, embora o sujeito lírico não saiba porque agrado a melodia lhe enche os olhos de lágrimas, nem esteja certo de tê-la ouvido na infância que é, aliás, lembrada pela própria música, é marcado sobretudo pelo paradoxo criado pela sobreposição de tempos. A aproximação dos advérbios “outrora”, indicando um tempo passado, e “agora”, situando o presente, tenta captar o ápice de um momento de felicidade, que é, entretanto, indeterminado. O estado emocional do sujeito lírico emana angústia, fúria e desespero (“ânsia tão raiva”), querendo recuperar aquele outrora, tempo em que talvez tenha sido feliz, mas é possível também que a felicidade exista no presente. O eu lírico parece deixar transparecer

um desejo contraditório que se afirma e se nega, sendo ao mesmo tempo impulso de distanciamento e de aproximação, (im)provável felicidade daquele outrora que se deseja, numa mistura de tempos que esvazia a suposta felicidade do passado e também a que poderia existir no presente: ‘Fui-o outrora agora’. (DUARTE, 2006b)

A incerteza acerca da própria felicidade reside na simultaneidade entre um momento do passado e o presente, sugerindo um tempo irreal, possível somente no espaço da linguagem. “A felicidade estaria então, no poema, apenas na provável sobreposição de tempos, operada nesse lugar vazio em que se joga com a linguagem e em que parece subsistir apenas a palavra literária, que é fundadora de sua própria realidade” (DUARTE, 2006b). O romance de Abelaira, cujo título é uma apropriação do verso de Fernando Pessoa, também apresenta um enredo que joga com os liames do tempo, recuperando pela memória

fragmentos de um passado, inventando outros, que, por sua vez, são até certo ponto (re)vividos no presente. Com esse jogo temporal confunde-se o próprio ato de escrever, é linguagem, como no poema, pois somente pela escrita é possível reviver o passado no tempo presente do sujeito.

Podemos dizer que a intriga de *Outrora agora*, da mesma forma que o poema de Pessoa, busca recuperar um intervalo de tempo que não pode existir senão no espaço da linguagem. Isso é representado pelo confronto de duas gerações, a de Jerônimo e Cristina *versus* a de Filomena e Cecília, separadas pelo movimento cultural de 1968, que abalou o comportamento e os princípios ético-morais principalmente nas sociedades ocidentais. A personagem-narradora avalia sua condição:

Entre o amor possível (ou a amizade amorosa -, ainda não sabe de que serão capazes, emotivamente, esses seus sessenta e tal anos) e o risco de perturbar o sossego de uma vida estabilizada, embora à custa de prudente resignação. De um lado, a velhice (a maturidade?), a mais ou menos serena expectativa da morte; do outro, a juventude renovada (pouco importa se ilusória), o regresso, através do amor (lugar comum literário) aos verdes anos. Sim ou não, vale a pena recomeçar, aceitar um último desafio? O último desafio e morrer, conclui, com a falsa ironia do céptico que procura mascarar-se no palco da intimidade. Tristão e Isolda, amor e morte. (AO, p. 32)

Sempre acompanhado do olhar irônico, Jerônimo, que afirma desconhecer suas capacidades emotivas, (re)velando assim que sua virilidade já não é mais a mesma, pois refere-se somente aos sentimentos, vê-se obrigado a optar entre a estabilidade de sua vida e o desafio, o desconhecido. Podemos entrever mais uma vez a ironia quando o tradutor assume sua velhice, mas duvida da sua maturidade, que é grafada entre parêntese e de forma interrogativa, o que reforça sua condição de desassossego no tempo presente do relato. O olhar crítico que o narrador-protagonista lança sobre si mesmo e à situação na qual se encontra refere-se tanto à tentativa de resgate do relacionamento com Cristina como à aventura que pode vir a ter com Filomena ou Cecília, e nas duas situações o amor equivale ao retorno da juventude, o prazer e depois a morte. No primeiro caso, Jerônimo reviverá a

história da sua geração, com desejos reprimidos, atitudes e gestos comedidos – a velhice, a maturidade -; no segundo caso, poderá viver a liberdade moral e comportamental – a juventude renovada. Este confronto de geração constantemente é lembrado pelo tradutor como um tempo marcado pelo signo da diferença, no qual o passado moralmente reprimido emerge nostalgicamente através da juventude pós-revolução cultural.

O vago, absurdo receio de que a Cristina (a Cristina, não a Filomena) esteja lá longe a ler-lhe o pensamento – que vergonha! O medo, quando ainda criança (e assaltado por pensamentos “impuros”) de que o pai soubesse ler-lhe o pensamento – e então desviava-o para ideias “nobres”, dar esmolas aos pobrezinhos, estudar a lição de latim, preocupar-se com o avanço dos alemães na Cirenaica. Sentencia (palavra exemplar): as mulheres são seres respeitáveis, não buracos para meteres lá a tua cavilha, tens de limpar a consciência. Achas legítimo trair a confiança que a Cristina depositou em ti? Mas pena por não ter nascido mais tarde, a geração actual já não se preocupa com estas questões. A chatice é a SIDA. (...)

A Filomena mete-lhe menos medo, mesmo que lá longe esteja a ler-lhe o pensamento. Pertence a outra geração. Sei eu que é a outra geração?

A desenvoltura dos novos tempos, educação menos rígida, o próprio cinema. A revolução que terá causado na cama dos casais portugueses o cinema! (OA, p. 78-79)

No confronto entre os valores divergentes das duas gerações, Jerónimo, que reflete sobre as possibilidades que pode vir a ter com as mulheres, num discurso que se constrói em monólogo interior, procura a felicidade ainda possível aos últimos anos de sua vida: é como um Don Juan ansioso pela conquista. Entre as três mulheres e o prazer diverso que pode ter, vê-se enredado no conflito de valores, desde a educação rígida ditada pelo pai até a permissividade atual, “a desenvoltura dos novos tempos” que é, contudo, freada pelo receio da SIDA. A respeito da intriga que encena um forte conflito entre os valores de duas gerações, *Outrora agora* mereceu, por parte do crítico português Carlos Reis, a denominação de romance de geração, uma vez que, de modo geral, dissemina

um discurso *de amarga ironia*, por vezes roçando o *sarcasmo*, relativamente a valores e atitudes vividas no passado de uma determinada geração (aquela com que a identificam as mais significativas personagens do romance), que então estava em formação, do ponto de vista cultural e ideológico; no presente da ação romanesca, essa geração apresenta-se já madura – ou até mais do que isso. Eventos históricos vividos em conjunto, referentes ideológicos específicos e assumidos como orientação grupal, gestos e discursos dominantes, conflitos com uma geração anterior constituem, desde logo, factores que podem consolidar um certo espírito

geracional, projectado em personagens ficcionais; tudo isso é obviamente as afinidades etárias, que, de raiz, permitem uma certa comunhão de interesses, de expectativas e ilusões. (REIS, 1996, p. 23)

No movimento de vaivém do tempo, o romance apresenta um quadro narrativo e temático de forma desdobrada, “entre o *agora* e o *outrora* estrutura-se o discurso de uma tensão entre o tempo das ilusões (ideológicas, políticas, afetivas, etc.) e o tempo do seu balanço *crepuscular*” (REIS, 1996, p. 23). E mais que balanço *crepuscular*, o que Jerónimo queria era poder voltar a ser jovem nos tempos de *agora* e ter a oportunidade de iniciar Filomena nos prazeres do sexo - “Não ser eu o teu amigo, não ter tido a tua idade” (OA, p. 262) -, já que ela “aos dezoito anos se sentira cansada da virgindade” (OA, p. 261) e “perguntou a um amigo se não queria ser o feliz desflorador” (OA, p. 262). O tradutor avalia a educação moralista e puritana que recebeu, o desejo sempre reprimido, a “utilidade social das putas [que salvaguardavam] a virgindade das meninas de boas famílias” (OA, p. 261), enfim, uma educação que lhe envenenou “a vida para sempre.” (OA, p. 216)

Entre o desejo da liberdade de *agora* e a paixão que poderia ter vivido *outrora*, Jerónimo pensa que a Cristina, a Filomena e a Cecília poderiam ser “a mesma mulher [que ele ama] em tempos diferentes, um tempo incorrupto”. “A Cristina e a Filomena são muito diferentes e, no entanto... Esta ideia estranha: vocês são a mesma? Quero dizer, se nascesses trinta anos depois serias a Filomena? Se a Filomena nascesse trinta anos antes, já não seria ela, mas tu?” (OA, p. 141) “Se a Cristina tivesse nascido quarenta anos depois talvez também rasgasse as calças nos joelhos (talvez a Cecília seja a Cristina, quarenta anos depois, talvez a Cristina seja a Cecília, quarenta anos antes).” (OA, p. 199)

Esse gosto de formular hipóteses que Jerónimo alimenta, considerando todas as possibilidades possíveis, seja pelo trânsito do tempo entre o passado e o presente, seja pelo simples vício de considerar todas as situações possíveis, é frequentemente exposto através de uma comparação com os princípios da física e da matemática. Essa particularidade não se

encontra somente em *Outrora agora*, mas em grande parte da obra de Augusto Abelaira, como a consideração sobre o movimento da Terra ao redor do Sol, apresentada através de uma situação idêntica. Em *Sem tecto, entre ruínas*, João Gilberto, deitado na cama da amante:

[afasta-se] um tudo-nada, uma chapa de sol acaba de [lhe] atingir a cabeça (não tivesse ainda ninguém descoberto que o Sol nasce todos os dias em sítios diferentes, que se desloca durante o ano, e teria sido ele o primeiro a sabê-lo – uma semana antes, àquela mesma hora, ainda o sol não chegara ali). (*STR*, p. 64)

Em *Outrora agora*, a Cristina:

Ao ver da janela o Sol escondido atrás duma árvore, [recordou-se] de que dois meses atrás, e à mesma hora, ele estava em cima duma casa. [Percebeu] então, e pela primeira vez com consciência directa, pessoal (...) que o Sol não nasce sempre no mesmo sítio. (*OA*, p. 55-56)

Através de uma observação empírica, as personagens trazem para a sua rotina a discussão sobre alguns dos princípios científicos. Em *Outrora agora*, de forma mais explícita que nos outros romances, Abelaira encena a vida, utilizando o conhecimento científico a fim de exemplificar a organização social, das relações pessoais às estruturas de poder.

A recuperação perfeita: este súbito aparecimento da Cristina, que lhe permitirá viver, quarenta anos depois, o que poderia ter sido, mas não foi, a sua vida – vida suspensa pelo acaso, encontros e desencontros. Voltar atrás, obrigar a acontecer aquilo que não aconteceu, retroceder como se nada tivesse acontecido depois, porque o “depois”, se tivessem permanecidos juntos, seria outro. Assim, revê os tempos que não teriam existido (o primeiro casamento com a Gabriela, a do parténon, o filho, o Fernando, que não teria morrido, mas também não teria nascido, o segundo casamento, mais tarde, com a Marta, essa Marta hoje tão grave, tão convencional, tão diferente do que era então). Por instantes, interroga-se sobre o destino da Gabriela, Gabriela que talvez nunca tivesse chegado a conhecer, e cuja vida, portanto, também teria sido outra (e nem se suicidaria, sabe-se lá!). Sim, e a Marta. Com quem casava então a Marta, seria hoje mais feliz? Com o Januário, o Januário que acabou por separar-se da Genoveva? O desencontro com a Cristina alterou muita coisa, não só para a Gabriela ou para a Marta, mas para muitas outras pessoas. Um mundo diferente, embora Cavaco Silva, a senhora Thatcher, Reagan, Gorbachev não deixassem de fazer o que fizeram e fazem, embora aquele automóvel que neste momento apita não deixasse de apitar. O pequeno mundo das relações do Jerónimo, mas com outras – quais? – conseqüências. O golpe de asa da borboleta, o tufão a mil quilómetros de distância. Sim, um mundo diferente. E o Jerónimo nem traduzia agora a Dorothy Richardson, a ideia da editora pertenceu ao Aníbal e conheceu-o graças à Marta. Sim, quem teria sido eu? Talvez até já estivesse morto (um desastre de automóvel durante uma viagem com a Cristina, que também teria morrido, não permaneceria agora casada com aquele homem – e qual seria o destino desse homem?). Sorte, afinal, não reencontrar, pouco depois de conhecê-la, a Cristina (não estariam nesse momento no

Algarve para viver o que, de outro modo, já não poderiam viver, pois já teria sido vivido). Talvez a Cristina, se continuassem juntos, tivesse feito dele outra pessoa. (OA, p. 33-34)

Nesse fragmento, Jerónimo reflete sobre suas relações pessoais, como se estivesse a jogar pedrinhas ao chão, gesto que repetido nas mesmas condições que na jogada anterior, nunca repetirá de forma idêntica a disposição final das pedras no chão. Jerónimo joga com as possibilidades, formulando situações diversas que teriam alterado toda a sua vida e a das pessoas que com ele se envolveram ou estão envolvidas. Bastava um novo encontro com a Cristina, logo depois do primeiro em que se conheceram, para que a rede de relações dele fosse outra: não teria casado com a Gabriela nem tido o filho Fernando, que morreu num desastre de motocicleta, desastre que também poderia ter evitado o suicídio da Gabriela; a Marta teria continuado seu romance com Januário, que teria se separado da Genoveva, e ele nem seria tradutor, já que a idéia da editora partiu do Aníbal, que conheceu por intermédio da Marta. No plano das relações pessoais, um mundo diferente seria possível a Jerónimo, que também influenciaria outras pessoas, dependendo tudo das condições iniciais, do motivo desencadeador, da mola propulsora que modularia o desenrolar da trajetória da sua vida. No entanto, no plano das relações impessoais de Jerónimo e no plano político, do poder, as coisas permaneceriam idênticas, sem qualquer alteração.

O discurso do personagem-protagonista imita o comportamento dos sistemas caóticos estudados e divulgados por cientistas de variados campos do conhecimento, como a matemática, a física, a biologia e a química. De acordo com esses estudos (ALLIGOOD, SAVER, YORKE, 1996), os cientistas convencionaram chamar sistemas caóticos aos movimentos erráticos, em que pequenas mudanças nas condições iniciais podem resultar em grandes mudanças nos resultados, ou seja, nas posições finais. Os fenômenos caóticos são caracterizados pela não linearidade e não previsibilidade, não sendo, contudo, a desordem total que encerra seus movimentos. A Teoria do Caos, através de cálculos e equações

extremamente complexos, busca mostrar as modulações desses movimentos erráticos. Esses estudos formam um conjunto de princípios unificados, freqüentemente chamado de teoria dos sistemas dinâmicos, que cruza a fronteira de várias disciplinas. Os sistemas não lineares correspondem ao oposto dos sistemas lineares, em que o resultado final do movimento do sistema em observação é previsível, mantendo a linearidade e a previsibilidade em relação à condição inicial.

Utilizando-se do conhecimento dessas teorias sobre os sistemas dinâmicos, Augusto Abelaira explora o universo das relações pessoais, que é explicado pelos movimentos caóticos, como pondera Jerónimo ao pensar que “afinal parece que os acasos têm mais importância que as programações” (*OA*, p. 77), e o universo das relações impessoais e políticas, exemplificado pelos sistemas lineares: “embora Cavaco Silva, a senhora Thatcher, Reagan, Gorbatchev não deixassem de fazer o que fizeram e fazem”. Em outros momentos, o tradutor chega a questionar-se se encontrou “a Cristina para encontrar a Filomena, que [encontrou] a Filomena para encontrar a Cecília, será que esta garota é o [seu] destino, o destino programado desde o princípio do mundo para [ele], (...) no Algarve?” (*OA*, p. 83) Nesse caso, de qualquer forma, embora o destino já estivesse programado, há um movimento desconhecido a modular a trajetória de sua vida, fugindo à previsibilidade da condição final. No entanto, a organização do sistema político, que envolve o poder, caracteriza-se por uma certa previsibilidade, como podemos verificar com o desenrolar da história humana, que se repete, seguindo leis específicas do jogo de poder. Para falar somente da representação da história portuguesa mais recente na ficção abelairiana, podemos destacar a transição da Monarquia para a República e da República para a Democracia (*ABI*), desta para a ditadura do Estado Novo e da ditadura para a democracia (*STR*), sem, contudo, haver uma melhora dos principais problemas do país. *Outrora agora* (re)cria a história portuguesa como algo previsível, que se repete, metaforizada pela sobreposição de tempos entre o passado e o

presente, simbolizando a descrença do cidadão que vê repetir-se a administração problemática do regime ditatorial na política democrática exercida pelo primeiro ministro Cavaco Silva.

Por conseguinte, podemos retomar a concepção fundadora da modernidade, entendida por Bauman (1999) como uma preocupação com a manutenção da ordem e com a eliminação da ambivalência, o que permite que a associemos à previsibilidade do comportamento dos sistemas lineares. Por outro lado, a contradição e a plurissignificação que caracterizam a pós-modernidade nos permite que aproximemos esse período mais recente da modernidade aos sistemas não lineares, caóticos, não previsíveis. O resultado final depende das condições iniciais e a flexibilidade e a pluralidade dos resultados podem ser representadas pela imagem dos líquidos, que, como Bauman (2001) assevera, não possuem uma forma fixa, tendo sempre sua forma condicionada ao espaço a que esses líquidos forem submetidos.

Ao abordar estudos científicos desenvolvidos recentemente, como a teoria do caos comprovada a partir da década de 1960, conforme Alligood, Saver e Yorke (1996), Augusto Abelaira exemplifica o funcionamento e o movimento da organização social. O que nos parece mais evidente é que o escritor chama a atenção para a relatividade, vista tanto no domínio privado como no domínio público. Para além da falta de certezas a nortearem a vida do sujeito e as suas crenças, o Estado continua a ser mantido pela imposição do poder, que é exercido de forma alheia ao interesse da população. *Outrora agora* parece ser um dos romances em que tais preocupações aparecem de modo mais explícito, colocando em cena os conflitos de sujeitos desesperançados e contraditórios, à deriva nas águas da vida. A próxima seção vai abordar algumas reflexões feita pelas personagens do ponto de vista da História.

3.1.3 Entre o *outrora* e o *agora*, a nostalgia do tempo perdido

Através do discurso das personagens, algumas vezes de forma velada, outras, de forma explícita, Augusto Abelaira questiona em sua ficção a repetição das formas da administração política em Portugal, sem deixar de observar esse mesmo aspecto em outras partes do mundo. O que Abelaira explora em suas personagens centrais, - todas elas conscientes, críticas, intelectuais e esquerdistas, na maioria das vezes com algum tipo de participação no MUD Juvenil, pertencentes a um segmento da pequena burguesia -, é a consciência crítica de uma certa previsibilidade nos modos da manutenção do poder. O socialismo permanece no imaginário dessas personagens como um ideal utópico, o paraíso perdido, ao mesmo tempo em que a democracia nos países ocidentais vem sempre associada à aceleração do desenvolvimento do capitalismo, que é visto ceticamente pelas personagens.

A temática que trata da repetição previsível da História na obra abelairiana foi abordada pelo crítico português Carlos Machado (2003), que utiliza os estudos de Jean Baudrillard²⁰ para desenvolver sua análise. Baudrillard trata essa previsibilidade como um sinônimo da paragem da História, mais freqüentemente tratada como Fim da História, ou seja, a diluição da História enquanto acontecimento. Nosso ponto de vista é diverso e vai ao encontro da visão do mundo expressa pela personagem Jerônimo Fonseca, que pensa sobre “o Fim da História. A arbitrariedade das grandes teorias, embora, por vezes ou quase sempre, elas contenham idéias fecundas. Os tipos não são parvos, claro, estão-se apenas nas tintas para o rigor e adoram as vastas generalizações. A realidade que se lixe.” (OA, p. 21) Da mesma forma que Jerônimo, acreditamos ser mais adequado cautela ao mencionarmos este período controverso da modernidade, não só pelos rumos alcançados pelo desenvolvimento do projeto iluminista, como também em relação a nomenclaturas. Para o historiador Eric Hobsbawm,

²⁰ Jean Baudrillard aborda essas questões relativas à paragem da História em seu livro *A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos*. Há uma edição portuguesa pela Terramar, de 1992.

o Breve Século XX passou por uma curta Era de Ouro, entre uma crise e outra, e entrou em um futuro desconhecido e problemático, mas não necessariamente apocalíptico. Contudo, como talvez os historiadores queiram lembrar aos especuladores metafísicos do “Fim da História”, haverá um futuro. A única generalização cem por cento segura sobre a história é aquela que diz que enquanto houver raça humana haverá história. (HOBBSAWM, 1995, p. 16)

Apesar da ambivalência que marca o período contemporâneo – desenvolvimento tecnológico, ecologia, globalização, problemas de identidade de nação, informação, violência – enfim, da perspectiva de um “futuro desconhecido e problemático”, como observa Hobsbawm, a sociedade humana tende a continuar seu curso, corrigindo alguns erros, incorrendo em outros, e ainda reiterando muitos deles. Nesse sentido, Abelaira cria personagens conscientes e críticas, que avaliam e encenam o processo de manutenção, de execução e de sucessão do poder em determinados períodos históricos. A repetição dos mecanismos do poder e a previsibilidade a que as personagens protagonistas se referem são indícios que sugerem uma história que não progride, mas que se repete num movimento cíclico. A nostalgia das personagens de *Outrora agora* está associada à aceitação desse movimento cíclico, pois elas sabem que outra forma de poder não é viável, ao menos num mundo regido pelas leis do capitalismo.

E os tempos em que, ainda no liceu, com os colegas, se entretinham a adivinhar (ele, perito na matéria), bem de longe, as marcas dos carros, então quase todos americanos: o Dodge, o Buick, o Lincoln, o Packard, o Chevrolet (o Álvaro de Campos terá andado alguma vez de Chevrolet?). O pai, que nunca se decidiu a comprar automóvel. Que nunca se decidiu, é dizer mal: isto de toda a gente comprar automóvel é coisa posterior à guerra. A segunda. O crescimento económico, a subida do nível de vida – e agora digam lá mal do capitalismo e do plano Marshall! Contra o qual assinou. Nada a fazer, vamos ter Cavaco até o fim do século (a mediocridade dos programas de televisão programou os homens para o cavaquismo, apetece concluir). Mas os socialistas fariam política diferente? Conservadores ou socialistas, onde vemos as políticas diferentes por essa Europa fora? E os comunistas... Pelo menos, como não estão no poder e nunca virão a estar, podem defender políticas justas. Exequíveis? Na Europa, a Leste, é o que se vê. Ou que se viu. (OA, p. 15-16)

A recordação da brincadeira infantil de adivinhar as marcas dos carros leva, pelo mecanismo da associação, o protagonista a comentar a aceleração do crescimento econômico

após a Segunda Guerra Mundial. Por conseguinte, o desenvolvimento do capitalismo e o plano Marshall, que garantia ajuda aos países da Europa que haviam auxiliado os Estados Unidos na guerra, fazem-no lembrar do socialismo e a interrogar-se sobre o tipo de política que os partidos de esquerda poderiam fazer. Os exemplos do comunismo no leste europeu provam que as práticas utilizadas não foram eficazes na construção de uma política justa, por isso Jerónimo supõe que “até a esquerda envelheceu, atravessa uma grave crise e não sabe como se reformular. (...) Por toda a parte os partidos socialistas, mal chegam ao governo põem entre parêntesis o socialismo, não diferem dos partidos de direita” (OA, p. 41) Entretanto, como os comunistas não estão no poder de Portugal podem defender políticas justas, embora talvez não possam ser exequíveis. Jerónimo tem consciência de que o regime socialista não traria a política justa desejável, mas é preciso acreditar em algo, mesmo que seja somente um ideal utópico, existente somente no nível dos sonhos.

A política é um assunto sempre presente nas conversas entre as personagens. Jerónimo e Cristina falam sobre “o fracasso do socialismo, o real e o outro” e questionam se foi esse fracasso que implicou o triunfo do capitalismo “com seus milhões de desempregados, a violência, a degradação do ambiente, o vazio espiritual, a exploração do Terceiro Mundo? E Portugal, a destruição da agricultura, da indústria, da pesca...” Ironicamente constata-se que Portugal viveu “sempre à custa de expedientes, à custa dos outros, a pimenta, o ouro do Brasil, os emigrantes, a CEE... Mas como em oitocentos anos as tábuas de salvação nunca nos falharam, depois da CEE há-de aparecer outro milagre” (OA, p. 177). O desencanto com o tempo presente reflete uma preocupação com os problemas mundiais, e também com o progresso da história de Portugal, da sua necessidade do outro para sobreviver, numa reflexão que mais uma vez busca no utópico, num milagre, a saída para seus problemas (a velha crença no sebastianismo!?).

A geração que viveu o sonho da “felicidade prometida”, espelhada no projeto socialista, vive a desilusão do tempo presente e a nostalgia do passado. Jerônimo, que está no fim da sua vida, avalia com pesar o crepúsculo político do país, lamenta o tempo que perdeu não só nos relacionamentos, pelo pudor que a educação severa o obrigava, mas também pela perda da crença no projeto socialista, que a juventude de Filomena e Cecília não cansa de lhe lembrar. Neste sentido, as jovens simbolizam também o crepúsculo, o envelhecimento, pois já não acreditam em nada, vivem o vazio do seu tempo. Filomena pensa o passado (o outrora) com a nostalgia de quem não viveu aquele tempo e confessa a Jerônimo que queria ter vivido na época do fascismo:

- Acreditavam, viviam com outra intensidade.
- Cheios de preconceitos, ilusões absurdas. Vocês podem ver o mundo com mais clareza. Já conhecem o que veio a ser o futuro, o futuro desse passado, e nós não o conhecíamos. O capitalismo vivia seus últimos dias...
- Acreditavam, viviam por alguma coisa que os ultrapassava, tinham esperança. Devia ser bom. (OA, p. 85)

O diálogo travado entre Filomena e Jerônimo revela o mal-estar do tempo presente (o agora), um porque não acredita em nada, não tem um ideal, uma causa pela qual possa dar a vida, e o outro porque já perdeu todas as ilusões, já conhece o futuro desse passado, e reconhece que a luta foi em vão. Ambos são desistentes, as duas gerações são fracassadas, e, por essa razão, “estas duas gerações, representadas pelos pares Cristina/Jerônimo e Cecília/Filomena – uma agarrada ao passado e descrente no futuro e outra presa ao presente, porque sem passado e sem futuro –” (MACHADO, 2003, p. 101) simbolizam o mal-estar e o vazio do tempo presente, lançando a felicidade para esse entrelugar, que é formado pela integração do passado ao presente, como sugere o poema epígrafe do romance, possível somente no universo da linguagem. No universo ficcional criado por Jerônimo.

No passado (o outrora), na época da Revolução, as pessoas acreditavam que o mundo ia renascer. Cristina confessa (ou inventa) que teve um amante com quem pela primeira vez

sentiu prazer, o prazer que, no presente, demonstra ter desistido de sentir (tanto com o marido como com Jerónimo), mais uma marca do mal-estar e da descrença do “agora”. Ela fala a Jerónimo que, naquele tempo, “as pessoas acabavam de descobrir a inocência, não foi isso a Revolução no espírito das pessoas? (...) O regresso ao tempo primordial.” (OA, p. 214) A ousadia, própria dos revolucionários, está metaforizada no papel do hipotético amante da Cristina, que gradualmente punha em xeque o sentimento amoroso para falar “de Marx, de Lenine, do Mao, das traições da burguesia e que o PCP virara as costas aos trabalhadores, (...) Hoje é uma das grandes esperanças do PSD, subsecretário de qualquer coisa. (...) A época da inocência acabou. O êxito, o êxito a todo custo, que a vida são dois dias.” (OA, p. 216) O amante da Cristina pode perfeitamente simbolizar muitos dos militantes revolucionários que marcharam triunfantes no 25 de Abril, mas que abdicaram de seus ideais utópicos em prol do desenvolvimento da economia e do capitalismo. É essa geração crítica, cética, que lamenta a perda da revolução, uma revolução feita de mentiras, como o próprio revolucionário de *As boas intenções*, Vasco Mioto, já havia admitido em outros tempos, que recorda melancólica e nostalgicamente o passado através de uma voz distante que sussurra: “a época da inocência acabou”.

Se o paraíso está perdido, a felicidade é transportada para o imaginário utópico. Se é impossível a felicidade em Portugal, ela parece estar ameaçada em toda parte. Mais uma vez é Jerónimo quem procede ao balanço de sua vida e pensa:

Que destino cruel o fez nascer em Portugal (quarenta e tal anos de fascismo, filmes proibidos, falatório em voz baixa, Emissora Nacional com as suas Notas do Dia, o “Diário de Notícias” com os fundos do Augusto de Castro, e agora o insuportável Cavaco, bem pior do que o Salazar, antes havia esperança num depois e agora nem isso), sim, que cruel destino o fez nascer em Portugal e não em Inglaterra, por exemplo? Mas, nascido em Inglaterra, talvez hoje estivesse morto, desfeito pelas bombas voadoras. Morto há quarenta anos! Admitamos que não (ah, a senhora Thatcher, porra!). (OA, p. 22, grifos nossos)

Entre a repressão do regime salazarista, a mediocridade da política “cavaquista” do primeiro-ministro português e o conservadorismo da primeira-ministra inglesa, Jerónimo

pensa sobre o seu destino, que o tradutor qualifica como cruel. Num mundo com tanta repressão, onde a política é feita sobretudo em favor dos interesses econômicos (tanto em Portugal como na Inglaterra), depois de uma revolução perdida, Jerónimo pensa que não há mais espaço para as ilusões. Por isso, a sensação de vazio, de cansaço e de descrença das personagens; todas elas, desde as jovens até as mais maduras, não encontram qualquer causa que as façam continuar a luta. Contudo, principalmente através do olhar crítico do tradutor, ainda há uma resistência contra os mecanismos de alienação: o pensamento crítico.

Interrogações do Jerónimo, enquanto folheia o jornal: o mais importante cabeleireiro de Nova Iorque vai a Kinshasa, de quinze em quinze dias, *cortar o precioso cabelo do Mobutu*. Bem. E a inflação desce em Portugal. *A hipocrisia cavaquista de atribuir a si próprio toda a glória, como se outro qualquer primeiro-ministro não tivesse feito o mesmo, como se não fosse ajudado pela conjuntura económica internacional, a baixa do dólar e do petróleo, os dinheiros da Comunidade Europeia e até pela recuperação iniciada pelo Ernâni Lopes*. Sempre gostava de saber o que ele diria se viesse por aí uma crise económica internacional! Atribuiria então os seus fracasso à crise internacional? *Mas isto é admitir que outro governo, mesmo de esquerda, faria a mesma política. Que, portanto, não há outra política. Admitir que só poderá haver outra política nacional quando todo o mundo tiver outra política, quando o capitalismo, a competição desenfreada, tiver desaparecido. Ou seja: que a economia mundial, como existe, determina a impossibilidade duma política de esquerda*. Será verdade, a verdade que de ti próprio escondes? (OA, p. 65, grifos nossos)

Os problemas de administração política estão espalhados pelo mundo, desde a atitude do ditador da ex-República do Zaire (hoje República do Congo), um dos países mais miseráveis da África, que tem o capricho de ter os “preciosos cabelos” cortados duas vezes ao mês pelo mais importante cabeleireiro americano, passando pela economia portuguesa sinuosamente conduzida por Cavaco, que atribui as glórias da baixa da inflação à sua administração. Contudo, Jerónimo chega à conclusão de que talvez a economia portuguesa dependa da economia internacional e que outro governo, mesmo de esquerda, poderia fazer a mesma política. Mais uma vez a história se repete e a idéia de mundo globalizado vem à tona; mais uma vez o capitalismo é visto como o fator determinante para a continuação da mesma política e da mesma história. A angústia é intensificada pela impotência frente à economia globalizada, produzindo uma auto-ironia corrosiva. Jerónimo avalia suas ações e lembra a

época do MUD Juvenil como sua fase revolucionária, antes da sua conversão “à burguesia, de desejar viver como os americanos, de comer hamburgers, (...) [de] comer pipocas durante as sessões de cinema, (...) beber Coca-Cola, mastigar pastilha elástica!” (OA, p. 226) Enfim, comportamentos esperados e previsíveis a todo homem ocidental, que vive em um país democrático e capitalista.

Se, por um lado, *Outrora agora* trata da imprevisibilidade e do caos que interferem nas relações pessoais, exemplificadas a partir da personagem-narradora do romance, por outro, aborda também a previsibilidade através da continuação da história em dois momentos distintos na política portuguesa, um durante a ditadura salazarista e outro depois da revolução, sob o regime democrático, e em comparação à política feita em outros países. No entanto, os sistemas caóticos vão intervir também na vida do homem comum, modulando suas ações de modo a reproduzir a continuidade da estrutura política.

Jerónimo surpreende-se com a seguinte suposição: “E eu (em vez de português, alemão) se tivesse sido mandado para um campo de extermínio como guarda? Ou sujeito a tortura? Para me salvar trairia tudo e todos? E poderei saber quem sou, se ignoro como me comportava em tais circunstâncias?” (OA, p. 10) A inquietação do tradutor demonstra uma consciência histórica crítica, e alerta sobre o condicionamento do sujeito às práticas políticas do espaço que habita. Podemos também dizer que a situação inicial, ou seja, o meio a que o indivíduo é exposto, pode influenciar o resultado final, de acordo com a lógica de funcionamento dos sistemas caóticos, provando a relatividade da conduta de um mesmo indivíduo em situações diversas.

3.2 NEM SÓ... MAS TAMBÉM: UMA “MANTA DE RETALHOS”

“Escrever, pois, é sempre reescrever, não é diferente de citar”. Assim afirma Antoine Compagnon (1979, p. 34) no seu estudo sobre o trabalho da citação, e é dessa maneira também que o próprio narrador, a propósito da escrita no caderno quadriculado verde, comprado em Paris, confessa a artificialidade do registro escrito em relação aos acontecimentos “reais” de sua vida e a falta de unidade da matéria registrada; o caderno como a sua vida é uma “manta de retalhos” (NST, p. 176). Assuntos diversos são colocados em cena, pensados, questionados pelo narrador de *Nem só mas também*. Não só neste último romance, mas também no restante da obra abelairiana, podemos notar a miscelânea de referências intratextuais e extratextuais no discurso, num diálogo permanente com a cultura. A narrativa abelairiana nos faz lembrar Roland Barthes quando salienta que “um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, (...) mas [é] um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.” (1988, p. 68-69)

Nem só mas também é um romance que retoma e sintetiza questões fundamentais sobre o sentido da vida, o amor, a angústia existencial, a solidão, a política, o saber, a linguagem e a escrita, questões que foram desenvolvidas ao longo da produção do escritor. Neste romance póstumo, Augusto Abelaira parece conciliar duas tendências da sua obra, que em outro momento o autor explicou como sendo a escritura de dois livros, em que toda sua produção fosse contemplada, dois livros dos quais os leitores poderiam prescindir de todos os outros: “enquanto um será mais realista, mais virado para o concreto, *Bolor*, o outro, *O bosque harmonioso*, apela mais para a imaginação.” (ABELAIRA, 1990b, p. 8)

Para Miguel Real, o romance representa “a síntese máxima da visão do mundo de Abelaira”, coroando “singularmente uma obra já por si singular” (REAL, 2004, p. 9). Reunindo das demais obras traços característicos: da constituição de personagens, de

representações ideológicas, da formulação de problemas e interrogações, este romance póstumo encerra “a maturidade da idade e da escrita, depurados os temas abordados e o estilo (...) Ei-lo, o romance do triunfo do cepticismo que a História da Literatura certamente considerará como o sangue estético da vida de Augusto Abelaira.” (REAL, 2004, p. 9)

Nosso estudo de *Nem só mas também* abarca uma análise estrutural e temática, estabelecendo, sempre que possível, uma relação de correspondência com o restante da produção de Augusto Abelaira.

3.2.1 Entre a vida, a linguagem e o papel: “eu cronista de mim mesmo”

Para Lélia Duarte, “o narrador de *Nem só mas também* parece um *voyeur* à janela do mundo, um observador e comentador que passa de um assunto a outro, registrando de várias formas a evolução cultural, que procura entender, para descobrir os significados que a atravessariam.” (DUARTE, 2005) Sentado a uma mesa na esplanada de Belém, esse narrador-personagem observa e depois faz, no caderno quadriculado, o registro escrito de tudo o que desperta sua atenção. A narrativa inicia com um pequeno diálogo, em discurso direto, entre uma mãe que diz ao filho para andar de bicicleta, ordem que o filho contraria por não lhe apetecer. À descrição dessa cena, seguem as digressões do eu-narrador, que, ao pedir um café ao empregado, pensa na expressão lingüística que utilizou: “(“Uma bica, sim?”, mas porquê este inútil “sim?”)” (NST, p. 11), bem à maneira de Jerónimo, de *Outrora agora*, que constantemente discutia a relação entre o significante e o significado, bem como a mudança que, no decorrer do tempo, se opera no significado das palavras. Depois repara no empregado que repete o pedido a meia voz. Pensa em pedir também um bolo de arroz para comprovar sua hipótese de que também repetiria o pedido para o memorizar, já adquirira o hábito, mas acaba por desistir. A seguir, entretém-se em imaginar a vida íntima do empregado. Logo depois acrescenta: “deliro, claro. Ou não: se estas ideias não ocorreram ao empregado, ocorreu-me a

mim que poderiam ocorrer-lhe, e não me parece absolutamente impossível que pudessem ocorrer-lhe, é somente improvável (a cultura, privilégio de classe)”. (*NST*, p. 11-12)

O narrador lança o olhar à primeira página do jornal. Dedicar-se diariamente à leitura da retórica política, pensa sobre as questões ecológicas tão em voga, recorda-se do encontro na casa da Berta e do Sérgio, e da agressividade com que ela trata o marido, que foi forçado a se reformar porque a empresa onde trabalhava passava por uma reestruturação, e agora toma conta da casa. Eles “resistiram dezenas de anos, quando os amigos, todos eles, eu próprio, acabamos separados.” (*NST*, p. 21) E o preconceito mudara de lado, não é mais o homem que desvaloriza o trabalho doméstico por não ser remunerado, mas a mulher. A duas mesas de distância, observa um homem e uma mulher que conversam. Enquanto permanece na esplanada, tem sempre o pensamento dirigido a alguma coisa; enfim, preenche o tempo com suposições, lembranças, observações, projetos. Numa declaração que nos faz lembrar da Dona do tempo antigo, de Bernardim Ribeiro, que conta histórias à Menina e Moça com o fim de passar o tempo, enquanto aguardam a derradeira hora, o narrador confessa seu desejo: “preencher o tempo, sentei-me aqui para preencher o tempo até à hora do jantar (não, um pouco mais de dramatismo, até à hora da morte)” (*NST*, p. 15)

Ele sente o desejo de confundir-se com o casal da mesa ao lado, pois eles não preenchem o tempo, “o tempo para os dois já está preenchido ou até nem existe. Neste momento, contemplam-se para aquém do tempo”, e desabafa que queria “experimentar de novo esses momentos aquém do tempo.” (*NST*, p.15) O narrador, “sessenta e tal anos”, formado em Literaturas Clássicas e professor aposentado de Latim no liceu, sente-se só (embora faça rápidas referências a Filipa, sua atual companheira). Declara que comprou o caderno em Paris, e há muito esperava o estímulo que desencadeasse a escrita. O casal que vira na esplanada o interessou e foi o motivo que o impulsionou imediatamente a “construir uma história”, interpretar certas intenções. Três semanas depois da tarde na esplanada de

Belém e da descoberta casual do par de enamorados, ele tem “o desejo de registrar agora por escrito essa tarde, como se fosse hoje, como se assistisse ao encontro – e com uma minúcia nem [sabe] se imaginária, de certo alterada pelo tempo enganador” (*NST*, p. 22).

E mais, diz sentir a necessidade de recordar e reforçar o significado de coisas que então lhe pareceram insignificantes, guardá-las para o futuro, torná-las materiais, “reconstituir, se possível, toda a cadeia causal que [o] empurrou para Belém naquela tarde.” (*NST*, p. 23) A seguir, questiona-se: “decidi ir ou uma grande e desconhecida cadeia de causalidades é que escolheu por mim a ida sem eu saber porquê – conclusão desesperante?” (*NST*, p. 23) O resgate dos fatos ocorridos exige o trabalho da memória, que, em vários momentos, é posta em xeque pelo narrador, ao registrar no papel a cadeia causal que o fez ir até a esplanada de Belém, lugar que não freqüentava habitualmente, e conhecer lá o casal, “crismado” como Aurélio e Matilde, que será um dos motivos que encetam a narrativa. O narrador procura reconstituir pequenos detalhes, como a roupa que Matilde usava, uma blusa vermelha e a saia preta, cores que Júlia, sua segunda esposa, também vestia quando ele a conheceu. O interesse pelo casal o fez retornar à esplanada, onde se dá o encontro com Júlia e uma amiga, chamada Adriana.

Entretanto, a escrita distorce os acontecimentos vividos, e o narrador é influenciado “pelo que veio a acontecer, e pelo que desej[a] venha a acontecer (...), [a] memória está (ou pode estar) influenciada pelo que soube depois: o actual, posterior saber, condiciona talvez a reconstituição do passado.” (*NST*, p. 31) Aqui ocorre uma ruptura na forma como vinha sendo tecida a narrativa, pois o narrador declara ter conhecimento do futuro, o que indica que a narração não é feita ao sabor dos acontecimentos: o eu do enunciado escreve sobre o seu passado como se ele ainda estivesse por vir, fosse o futuro. Na verdade, o narrador refere-se ao interesse que Adriana vem a ter para ele (e ele já sabe disso porque já viveu esse futuro),

situação que repete o já ocorrido com Júlia, que conheceu através da Mafalda, a primeira esposa. Agora é apresentado a Adriana por intermédio de Júlia.

A tentativa de buscar a cadeia causal dos últimos acontecimentos, faz o narrador retomar constantemente o fio condutor da sua ida à esplanada. Uma “questão preocupante, como cronista de mim mesmo. Se quiserem: desejoso de rigor, desconfiado portanto da memória, desconfiado da imaginação, desconfiado da tendência para confundir os tempos. Desconfiado, sobretudo, da própria escrita, simples e perverso acto manual.” (*NST*, p. 31) Por esse motivo, ele, ao recordar-se de alguma coisa interessante durante o tempo em que esteve na esplanada observando o casal ou que o tenha levado até lá, anota no caderno sempre retomando a situação inicial. “Insisto, já se verá porquê: recordei-me da Mafalda e da Júlia, como disse, quando encontrei pela primeira vez o casal de enamorados ou somente ao *escrever neste caderno*” (*NST*, p. 31); “correndo o risco de ser repetitivo (vício meu) e portanto maçador, mas não há como deixar as coisas bem esclarecidas: recordei-me da Júlia e da Mafalda quando pela primeira vez vi o casal, como três semanas depois escrevi?” (*NST*, p. 35); “não me canso de repetir: que então me tenha lembrado da Júlia e da Mafalda, quando pela primeira vez vi o casal” (*NST*, p. 46).

A freqüência com que o narrador, ao escrever, retoma tudo o que aconteceu, ou o que pensou a partir da observação do casal na esplanada, se explica na medida em que ele deixa claro seu propósito de resgatar os fatos que o levaram a conhecer Adriana.

Lembrar-me da Júlia sem a ter visto, seria difícil, há muitas outras coisas em que terei pensado sem as registrar, insisto, por falta de significado ulterior e a Júlia nessas outras tardes não tinha significado ulterior. Mas atenção: se a Júlia estivesse sozinha falaria nela aqui? Quase de certeza, não. Digamos, terá sido a amiga, a Adriana, que me levou a falar nela (e na Mafalda). (*NST*, p. 35)

Se a mola que desencadeou a narrativa é Adriana, foi preciso um distanciamento no tempo a fim de que o narrador pudesse tomar consciência disso. Claro está que ele manipula o tempo, porque, para registrar somente o que vai ter importância no seu futuro, ele precisa

conhecer esse futuro. Por esta razão, ele escreve pelo simples desejo de escrever, sabedor da artificialidade da escrita. E declara: “escrevo, quase sempre, condicionado por acontecimentos ainda não acontecidos, prevendo que possam vir a acontecer, como se para mim as causas estivessem no futuro, não no passado (ou, se quiserem, como se as diferenças entre passado e futuro não existissem).” (NST, p. 88-89)

O narrador escreve como se se dirigisse a alguém, a um interlocutor, a fim de dar materialidade ao pensamento, torná-lo acessível aos sentidos de um outro. Confessa o desejo de dirigir-se a possíveis leitores, pensando numa publicação, e, nesse sentido, sua narrativa é em grande parte falsa, “não por (...) ser mentiroso, mas por a ambição *literária* [o levar] a introduzir no baralho uma carta falsa: o conhecimento do futuro.” (NST, p. 32) Enfim, ao escrever, tem “o desejo, a vontade de encontrar alguém com quem estabelecer diálogo (faltame alguém com quem conversar sobre mim próprio, daí estes escritos à procura dum interlocutor).” (NST, p. 33)

Contudo, percebe a dificuldade de continuar ordenadamente os apontamentos e hesita diante da necessidade de lhes atribuir um nome: apontamentos, notas, narrativa, diário descontínuo; pergunta-se o motivo pelo qual não datou os capítulos, “escritos, às vezes, em dias distanciados”, concluindo: “o tempo ausenta-se [do] caderno, ausenta-se de mim. Talvez por me faltar a arte para lidar com ele.” (NST, p. 125) Enfim, confessa sua angústia frente à vida, sua incapacidade para lidar com o tempo, o pouco tempo que lhe resta:

Não unicamente a escolha (o que devo escrever aqui, o que devo omitir), resultado, afinal, da *falta de um objectivo definido, ando ao sabor da corrente, da caneta*, mais dos músculos do braço e da mão do que da cabeça. *Incapacidade de dar ao caderno a necessária unidade (encontrá-la, seria descobrir o sentido da minha vida, o sentido para mim – num plano universal ela não tem sentido algum). Manta de retalhos.* (NST, p. 176, grifos nossos)

Grande parte dos diaristas desenvolvem o hábito da escrita com o objetivo de constituir uma certa unidade à fragmentação do eu; contudo, essa unidade que a escritura

proporcionaria é ilusória (DIDIER, 1976). Para o narrador de *Nem só mas também*, encontrar a unidade necessária através da sua escrita seria descobrir o sentido da sua própria vida. A falta de um objetivo que permita dar uma continuidade à vida faz com que ele ande “ao sabor da corrente”, como a personagem de *Sem tecto, entre ruínas*, João Gilberto, que vai “seguindo à deriva, adiando sempre para amanhã esse momento em que ter[á] de [se] enfrentar a [si] mesmo e que não pode ser, não [pode] permitir que seja, o momento da morte, quando já não houver tempo para nada” (STR, p. 51). Parece ser esse o mesmo dilema do narrador de *Nem só mas também*, com a diferença de que, pela lei natural, ele não dispõe mais de tanto tempo como João Gilberto, que tem em torno de quarenta anos. Se a escrita e a vida do narrador de *Nem só mas também* parecem uma manta de retalhos, o tempo e a escrita, para o narrador de *Sem tecto, entre ruínas*, são como um “enxame de abelhas, manto esburacado, descontínuo” (STR, p. 219). É nesse sentido que as duas personagens procuram a unidade do eu em meio à fragmentação e à diversidade da cultura contemporânea, unidade e ordem tão desejadas através da prática escrita.

É interessante o fato de o narrador deste romance póstumo de Abelaira, durante toda a narrativa, não ter seu nome próprio revelado. Afinal, esse nome bem poderia ser Alexandre Soares (BI), João Gilberto (STR), Jerónimo Fonseca (OA), Humberto (Bolor). Todos se confessam incapazes da ação. Talvez seja por isso que todos eles escrevem diários e, através da matéria registrada, procuram estabelecer uma continuidade entre os fatos isolados que acreditam ter consistência para suas vidas, a fim de verem, assim, refletida no papel, a unidade de que tanto necessitam; estão à procura de um sentido para a existência, descrentes do futuro, céticos em relação à política e aos rumos da economia mundial, vivem amores fracassados, estão ávidos por uma aventura, algo que lhes permita aproveitar o tempo e não mais preenchê-lo.

Não podemos, por isso mesmo, deixar de referir algumas semelhanças entre este último romance e os demais. Em relação ao foco narrativo, *Nem só mas também* aproxima-se de *Bolor*, sobretudo no que diz respeito à complexidade do ponto de vista do(s) narrador(es), apresentando a perspectiva de um eu que escreve uma espécie de diário íntimo, numa escrita que flui ao sabor dos acontecimentos ao mesmo tempo que (re)vela o avesso do texto, ou seja, sua construção metaficcional. Há semelhança também em relação ao espaço, onde acontecem os encontros entre os amigos: em *Sem tecto, entre ruínas*, na casa do Bastos e da Júlia; em *Não só mas também*, principalmente na casa do Sérgio e da Berta, além da presença do velho professor do liceu, o professor Herculano dos Santos, e do professor Mendonça, que oferecem a consciência lúcida e crítica que os alunos ainda ouvem e respeitam. Nesses dois romances, há ainda a controversa questão da autoria, já que o professor Herculano dos Santos diz a João Gilberto que escreveu o romance sobre ele e que o deixará para que o ex-aluno o publique após sua morte; em *Nem só mas também*, a morte do narrador levanta questões sobre a autoria das versões feitas antes de o texto ser publicado.

Somam-se a essas outras situações semelhantes entre os romances de Abelaira, como a encenação de espaço tenso entre o casal, em que as mulheres, Maria dos Remédios e Berta, arrumam flores na jarra (cf. *Bolor*, p. 32, e *NST*, p. 98); tanto Jerónimo como o narrador de *Nem só mas também*, ambos tradutores, anotam no caderno assuntos interessantes para recordarem-se e depois brilharem nas conversas entre amigos (cf. *AO*, p. 32 e 55, e *NST*, p. 106), e ambos vivem a iniciação sexual com uma mulher mais velha e experiente (cf. *AO*, p. 254-255, *NST*, p. 211). Nos dois últimos romances de Augusto Abelaira, paira a dúvida, que em nenhum momento é desfeita, acerca de uma mulher desconhecida, que pode ser ou não a mulher com quem as personagens-protagonistas desejam uma aventura no presente. Em *Outrora agora*, Jerónimo não sabe se a desconhecida que desceu do carro é ou não Cristina; em *Nem só mas também*, o narrador desconfia de que talvez Adriana possa ser a mulher

anônima que certa noite ligou para sua casa, ou outra mulher desconhecida com quem conversou no Algarve. A reiteração de situações similares entre as personagens representa, em todos os romances, os conflitos, as angústias, os desejos e as ansiedades delas. Enfim, é a perplexidade do ser humano diante dos mistérios da vida e da morte, de que fala Lélia Duarte (2005): “a consciência de que o real do homem é o seu desamparo.”

A descontinuidade da escrita, expressa não só pela fragmentação da matéria narrada, mas também pela impossibilidade de representar a vida “real” pelo discurso, ratifica a artificialidade da linguagem. Ciente disso, o narrador joga com as possibilidades que a escrita oferece: primeiro mata Aurélio num atropelamento, no capítulo sete, e depois, no capítulo onze, “ressuscita-o”, argumentando que ele estava de costas e que apenas “ouvira dizer que aquele homem fora atropelado mortalmente” (*NST*, p. 80), para logo confessar: “apeteceu-me imaginar que o Aurélio morrera, apeteceu-me matá-lo, matar assim a minha atenção dedicada ao casal – isto, suponho, incomodado com certas palavras da Júlia, silenciosamente consentidas pela Adriana. A sugestão de que eu seria um ignóbil voyeur.” (*NST*, p. 80)

O narrador-protagonista confunde, assim, a “realidade” com a ficção, tenta compensar uma com a outra. Chega mesmo a pensar que a escrita pode resolver alguns de seus problemas. Como tem de levar o carro à oficina, porque está velho e “ainda por cima gasta gasolina com chumbo”, o que lhe dá “remorsos ecológicos”, ele “desfaz-[se] de algum pudor estético (trivialidades)” para tentar dar uma volta às páginas que escreveu “de modo a fazer delas um livro, publicá-lo, ganhar algumas massas, ajudar a compra do automóvel” (*NST*, p. 165), se bem que ainda pode render-lhe mais, e bem valer uma viagem a Paris “e o tal *eu* daqui a dez anos que se lixe!” É evidente a ironia dessa situação, advinda do descaso com o *eu*, que é o próprio narrador; afinal, o que importa é o dinheiro. Pensando nisso, ele ainda planeja artimanhas para ser aceito pelo público, pois “nesta época de marketing literário, o

livro, bom ou mau, cairá num buraco”, e, por isso, “precisar[á] de arranjar umas cunhas para os jornalistas certos.” (NST, p. 165)

O livro realmente chega a ser publicado, como prescreve a “Explicação inútil (leitura desnecessária)” inscrita algumas páginas antes do final da obra, em letra grifada. De autoria de uma sobrinha do Autor, chamada Doroteia, essa “Explicação inútil” esclarece o percurso do livro até sua publicação. O autor vem a morrer na Sicília dois anos depois, deixando muitas questões “aparentemente insolúveis” (NST, p. 235), como a possibilidade de existir um segundo caderno de apontamentos e uma tradução que andava a fazer, que estariam perdidos. Outra questão diz respeito ao caderno encontrado, que poderia não ser o primitivo, “*mas um caderno pretensamente escrito, muitos anos depois, à maneira de Pierre Menard*” (NST, p. 235), uma vez que o autor, “*por brincadeira, (...) costumava dizer aos amigos que o seu sonho era escrever o Quixote, não o de Cervantes, mas o de Menard*” (NST, p. 235).

Essa “brincadeira” parece ser fundamental para a compreensão do jogo de ambigüidades que o discurso encerra, porque, após os quarenta e quatro capítulos numerados, há esse capítulo não numerado – “Explicação inútil (leitura desnecessária) –, ao qual se segue outro capítulo, o último, também não numerado, que teria sido escrito pelo Autor antes de sua morte, mas que inexplicavelmente tem algumas passagens que coincidem com o “posfácio”, escrito pela editora do romance. Mera coincidência ou artifício narrativo do astuto narrador? Perguntas sem respostas, uma vez que o narrador diz ter aprendido com o professor Mendonça que “as perguntas são mais importantes que as respostas”. (NST, p. 91) Como leitora da obra abelairiana, cabe dizer que essa técnica, ou artifício, ou estratégia, astúcia mesmo, é parte integrante – e fundamental – de sua narrativa.

Nesse último capítulo, o Autor justifica certos “desvios” da sua narrativa, como as *Variações Goldberg*, que não chegou a executar perfeitamente como havia escrito no seu caderno anteriormente. Segundo testemunho de sua sobrinha Doroteia, ele tocava piano

apenas com dois dedos e nunca freqüentou o Conservatório. A autenticidade da escritura do caderno fica comprometida, pois, conforme Doroteia, após a morte do Autor, nem o filho, nem a última mulher, da qual se separara, tiveram interesse nele. Quem teve o trabalho “*de decifrar a letra péssima, de pôr ordem na gramática de uma escrita apressada, de cortar certas passagens indiscretas (a confiabilidade de alguns amigos), de cortar os numerosos palavrões que enxameavam o texto*” (NST, p. 236), foi o velho e influente professor, Dr. Marques das Neves - (temos de lembrar, no entanto, que o próprio narrador afirma que disfarça os nomes dos seus amigos, do professor, das mulheres com quem teve ou tem alguma relação íntima, porque pode vir, por alguma eventualidade, a perder o caderno; o medo de o caderno ir parar às mãos de um amigo (cf. NST, p. 176). Ocorre que o professor também morre, deixando o trabalho incompleto. O manuscrito copiado é entregue a António das Neves, grande amigo do Autor. António das Neves “*considerou que o professor nem sempre se revelara fiel e procurou – ao que disse – corrigir as infidelidades*” (NST, p. 236). A editora do texto, Doroteia, declara que nem tudo o que está no texto é verdade, “*embora muitos dos factos sejam facilmente reconhecíveis pelos amigos como verdadeiros.*” (NST, p. 236) O trabalho é interrompido novamente, agora pelo motivo da morte de António das Neves, que, como os demais amigos do Autor, andava pelos sessenta e tal anos. É assim que Doroteia, a sobrinha, manifesta interesse e se ocupa da publicação da obra, mas informa que nunca tomou conhecimento do “famoso caderno manuscrito”. Podemos concluir disso a falta de autenticidade do caderno manuscrito que veio a ser publicado depois de passar por três mãos distintas, que interferem na escritura, reelaborando-a a seu gosto, criando uma outra narrativa. Ou tudo poderia ser outra coisa: o narrador (e por que não dizer Abelaira através da representação do autor implícito?) a divertir-se em criar jogos e enganos, a fazer metaficção. Ou ainda tudo isso ao mesmo tempo.

Entretanto, o propósito inicial do narrador era exatamente comparar as narrativas, uma feita há dez anos com a outra, que acabara de escrever num hotel da Sicília. Como descobre ser portador de uma doença de coração, percebe que não é eterno e que pode morrer de um dia para o outro. Por isso, resolve guardar o manuscrito lacrado numa gaveta e ir à vida. Se dentro de dez anos ainda estivesse vivo, iria abri-lo, não para recordar o passado, “mas para interpretar um texto que, sendo à partida de natureza subjetiva, se teria tornado, com o tempo, matéria objectiva. Interpretável, portanto.” (NST, p. 239) Mais uma vez o que está em jogo é o tempo, esse tempo que tudo corrompe, que modifica, delega ao esquecimento as emoções, os sentimentos, a alma do ser; o tempo que transforma o eu num Outro.

O narrador confessa que escreveu as mais de cem páginas, na Sicília, para,

se possível, como o Pierre Menard, autor do *Quixote*, escrever umas páginas que coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com as anteriores. Procurar reviver, procurar experimentar os mesmos sentimentos que já tivera e que, por serem os mesmos, necessariamente se exprimiriam da mesma forma. E parar onde, dez anos antes, parara. Afinal, que importância teve o tempo que se passou depois? Não se passou nada.

Menos genial do que o Pierre Menard, de certo haverá algumas diferenças, mesmo se pequenas. Ou grandes, já não sei se confundi memória com imaginação e até com mentiras (pelo menos, a narrativa sobre as *Varições Goldberg*, não sendo completamente falsa, não é também verdadeira). Comparar então os textos, descobrir os desvios, através dos desvios medir, não em números (dez anos, três mil e tal dias) o tempo que nos separa e o sentido que o tempo tem. Que o tempo tem. (NST, p. 241)

Através da comparação entre as duas narrativas, o narrador quer testar se os mesmos sentimentos podem ser expressos da mesma forma, se as páginas escritas há dez anos podem coincidir palavra por palavra, linha por linha, com as do presente, se pode parar hoje onde parara outrora. Percebe que ele já não é mais o mesmo, é um outro - o destinatário da narrativa no futuro -, embora nada se tenha passado durante esse tempo, durante os dez anos. As narrativas contêm algumas diferenças, que podem ser pequenas ou grandes. O narrador afirma que seu discurso não é verdadeiro nem falso, que ele simplesmente registra a

relatividade do sujeito e do significado da linguagem no tempo. Mas a escrita permanece no tempo, embora entenda que escrever não seja essencial:

é tão pouco essencial como tirar fotografias ou comer um bolo de arroz. Mesmo assim, a verdade é que, desde jovem, eu sentia o desejo de escrever, mas sem encontrar assunto, digamos assim. Como se escrever fosse um fim em si mesmo, não um meio de dizer alguma coisa. Limitar-me então a alinhar palavras à frente umas das outras, puramente ao acaso? Derramar a minha alma no papel? Isto seria fácil, mais fácil do que alinhar palavras ao acaso (gato cão amarelo subitamente agreste), mas tal não poderia satisfazer-me – e uma ou outra vez que cometi tal deslize (hoje sofro porque..., hoje alegro-me porque...) senti-me ridículo. A alma tem sempre qualquer coisa de ridículo. E o tempo foi passando, como passando foram os amores, os livros, os empregos, os automóveis, o fumo de um cigarro. (NST, p. 237)

Escrever para preencher o tempo, para preencher a vida: escrever para viver. Parece ser esta uma das possíveis interpretações que podemos extrair de *Nem só mas também*. Escrever uma ação que se faz só mas também acompanhado. Só o sujeito, a esferográfica e o papel, mas acompanhado de amores, saudades, desejos, angústias, enfim de lembranças, de sonhos ou do espelho da realidade. Essa alma que trasborda, manchando o papel, e que sempre tem qualquer coisa de ridículo, talvez por ela revelar a contingência do ser humano, ao invés de construir-lhe uma continuidade, uma unidade, reforça seu caráter fragmentário, estilhaçado.

E como não pensar nesse narrador como um duplo do escritor Augusto Abelaira, o *alter ego* do autor de que fala Booth (1980), num livro de despedida, que mostra o tempo a esvair-se como “o fumo de um cigarro”? Talvez, por isso mesmo, o romance represente a síntese da sua obra, da sua vida. “Não esquecer que é escrito para imitar o que foi escrito” (NST, p. 242). A frase final do romance pode alertar para as duas narrativas que o narrador diz ter escrito em épocas distintas, com a finalidade de compará-las; ou ainda sugere que esse último romance possa constituir-se numa espécie de síntese da obra, tanto do autor fictício-narrador, quanto do próprio Abelaira, como argumenta Miguel Real (2004, p. 8). Por isso, este último romance teria sido escrito para imitar o que foi escrito (os outros romances). Mas

pode também ser uma metáfora que simboliza a vida do escritor Augusto Abelaira: o romance *Nem só mas também* pode estar a ficcionalizar a história de vida do escritor real – a vida de Abelaira, a vida que foi vivida/escrita. A vida que se esvai como “o fumo de um cigarro”.

3.2.2 Na origem de tudo: o “Big Bang”

O caos é uma ordem por decifrar.

Livro dos Contrários/*O homem duplicado*
 JOSÉ SARAMAGO

Se *Outrora agora* é um romance que chama a atenção pelo destaque dado à cadeia de causalidades que norteiam e decidem a vida, em seus movimentos erráticos, caóticos, *Nem só mas também* reforça a esteira dessa consciência histórica do fluir da existência. É nesse sentido que a epígrafe criada por José Saramago para seu romance *O homem duplicado* (2002) vem a calhar: “o caos é uma ordem por decifrar”. Encontrar essa ordem que delimita o destino do ser humano, em meio às redes causais e casuais que permeiam a existência, é o desejo de Jerónimo e o do narrador de *Nem só mas também*.

Entretanto, a forma como as duas personagens põem em prática esse processo de busca é distinta. Enquanto Jerónimo geralmente cria hipóteses e pensa numa outra vida que poderia ter tido se tivesse reencontrado Cristina no passado, ou ainda se foi esse reencontro com ela, hipotético ou não, que permitiu que ele conhecesse a Cecília, seu destino final, o narrador de *Nem só mas também* faz o percurso no sentido contrário. Ele parte da situação que o leva ao encontro de Adriana para, então, resgatar a cadeia causal que o levou até ela; caminha, portanto, do presente para o passado, a fim de “adivinhar, se não as conseqüências acontecidas, outras possíveis, pois tudo tem conseqüências, muitas ou poucas, estas ou aquelas, importantes ou não” (*NST*, p. 23). Diz acreditar ingenuamente que sua vida tem um

sentido, o de se unir a Adriana, como se, ainda no “Big Bang, os átomos desencadeados se dispusessem de tal modo que, quinze mil milhões de anos depois (...) este encontro estivesse já contido nele, ainda que paradoxalmente submetendo-se ao acaso.” (NST, p. 76) Por essa razão, com o objetivo de lembrar tudo o que aconteceu naquela tarde, o narrador retoma várias vezes, durante a narrativa, os motivos que o levaram até a esplanada de Belém:

Por que voltei a Belém, uma semana depois de ver o casal pela primeira vez, perguntei atrás, consciente de não ser a lembrança do casal que me levou de novo lá (tinha-o esquecido, talvez por não o registar aqui no papel). Ao responder, disse até que inicialmente decidira comprar um casaco (o meu envelhecera) e que a perda do cartão do multibanco (e a falta de dinheiro suficiente no bolso) me reconduzira até Belém. Também concedi: em vez de ir a Belém tomar café, poderia regressar a casa ou dar um salto ao Chiado, etc. Terei pensado na maior facilidade de conseguir lugar para o automóvel (arrumar o automóvel, um dos mais metafísica e fisicamente angustiantes problemas do mundo moderno) ou consideraria demasiado cedo para recolher a casa, onde, nem sei porquê, me sinto mal, nunca consegui encontrar uma casa onde me sentisse bem (talvez ela não exista, talvez o problema nem sequer esteja na *casa*, a casa em si mesma)? Enfim, teria de recuar sessenta milhões de anos. Se o *pretorius*, após o desaparecimento dos dinossauros, não sobrevivesse à *diatryma* (essa ave bem mais preparada que os mamíferos para dominar o mundo, como aprendi a meia dúzia de dias), eu não existiria – impossível portanto ir a Belém. Ou ao Chiado. Salvo se, no jogo das inúmeras probabilidades, igualmente acontecesse esta difícil probabilidade – que pressupunha, aliás e também, a morte da *diatryma*, a sobrevivência dos pequenos primatas e numerosas cadeias de causalidades entre si independentes, mas que num dado momento se cruzaram. (NST, p. 89)

Sempre atento à lógica de que toda causa terá um efeito, o narrador procura resgatar minuciosamente todos os fatores que determinaram o seu retorno à esplanada pela segunda vez, já que ele declara que nem lembrava mais do casal, e que somente se interessou por ele depois. A partir da reconstituição dos fatos, o narrador retoma conhecimentos da evolução da vida na Terra, encontrando argumentos que exemplificam a rede causal que, desde o princípio, condiciona a organização da vida no planeta.

Consciente da influência determinante da causalidade e da casualidade, o narrador se entretém a formular hipóteses que poderiam mudar os rumos pré-determinados:

se não tenho sabido do programa sobre Marte, se a torneira vedasse bem, se não ouvisse a conversa no metro, se não decido ir a tal loja, aproveitando o tempo a meu dispor, se não me sento depois naquela leitaria, se o professor não vai lá (como consequência do serão da véspera?), eu não o levaria a casa, não perderia o

programa televisivo, não passaria por Belém, não descobria o casal. Tudo muito simples, sem mistério (...) (NST, p. 105)

Entretanto, o narrador desconfia que poderia chegar ao mesmo resultado final por outros caminhos, com outras redes de possibilidades a se cruzarem e convergirem. Então conclui que poderia ter ido e voltado a ir a Belém mesmo sem o professor e tudo o mais, e talvez “escrevesse algo muito parecido com o que [está] a escrever. Até sobre o professor. Tendo-o encontrado, não naquela leitaria, mas noutra (outro também o itinerário dele). Tão simples como o movimento dos astros.” (NST, p. 105)

Sem fórmulas e cálculos complexos como os utilizados para resolver situações dos sistemas não-lineares nas ciências “exatas”, o narrador simula hipóteses, e anota-as, a fim de melhor poder examinar as possibilidades de acontecerem desta maneira ou daquela, ao mesmo tempo em que se conscientiza da contingência que cerca a vida do sujeito. Para além do discurso ficcional, Abelaira chama a atenção para a contingência da vida humana, para o improvável e o provisório, que destroem qualquer certeza ou caminho pré-definido. É nesse sentido que Miguel Real chama a atenção para a consciência crítica que a obra de Abelaira encerra, e argumenta que “os aparentes sólidos aços da necessidade social não nascem senão de mil cruzamentos fortuitos do seu passado, e das mil-furcações do seu presente, acrescidos ambos do infinito leque de possibilidades futuras de vida ou os três evidenciados” (REAL, 2004, p. 9).

Sabedor da impotência do ser para intervir na cadeia causal e do desconhecimento das origens que desencadearam o início do movimento, o narrador reconstrói sua história, às vezes perseguindo caminhos improváveis, senão absurdos, mas que, mesmo absurdos, ainda mantêm uma lógica sequencial.

Resumindo: eu não teria conhecido a Adriana sem toda aquela série de acontecimentos que me levaram até Belém. Mas quais as séries de acontecimentos independentes uns dos outros que, paralelos, fizeram com que a Júlia e a Adriana vivessem no mesmo prédio, acabando por se conhecer? Séries de acontecimentos

que exigiram que a Adriana fosse linguista, se especializasse em Stanford com o professor Samuel Butler. E se o professor Butler não tivesse sabido dos velhos do Amazonas, encontrado os papagaios... Se os papagaios não herdassem de velhas gerações uma substancial memória de muitas línguas modernas e arcaicas... Ou seja: as condições que me conduziram à Adriana iniciam-se, tanto quanto posso adivinhar, há cinqüenta, cem ou duzentos mil anos e completam-se muitos séculos depois com outras séries de acontecimentos independentes que com elas se cruzaram e poderiam não se ter cruzado. Sim, se há cinqüenta ou cem mil anos, uma família de *sapiens* não conversasse, muito provavelmente em frente duma fogueira e na presença dum papagaio, eu não conheceria a Adriana e poucos humanos neste mundo poderão ir tão longe no conhecimento dos factos que vieram a influenciar a vida deles.

Evidentemente, eu poderia ter conhecido a Adriana por outras razões, mas não foi por essas outras razões que conheci a Adriana. Foi porque ela estuda os papagaios. (NST, p. 164)

Com a tentativa de reconstruir toda a série de acontecimentos que o levou até a Adriana, o narrador descobre um fato que, segundo ele, seria o motivo desencadeador, a origem de tudo: os papagaios. Ocorre que a Adriana é lingüista e assistente do professor Samuel Butler, professor em Stanford, que, através de um amigo etnólogo, descobre no “Amazonas dois velhos que viviam isolados, mal falavam português, e misturavam estranhamente palavras de famílias lingüísticas muito diferentes, algumas já desaparecidas.” (NST, p. 155) Interessado no assunto, o professor Butler vai até lá, mas descobre que os velhos já haviam morrido, restando na cabana “apenas seis papagaios muito faladores que obviamente repetiam a fala dos velhos.” (NST, p. 155) O professor resolve então estudar a fala dos animais, pois tem a suspeita inicial, “depois confirmada”, de que “a fala dos seis papagaios ilustrava, melhor ou pior, lacunarmente, claro, a história de algumas línguas, inclusivamente referenciava a possível língua-mãe, a língua da qual terão nascido todas as línguas.” (NST, p. 155) Por essa razão, o professor Butler inicia suas investigações registrando em gravador e posteriormente transcrevendo as falas dos animais, pois sua hipótese era de que os papagaios teriam transmitido, de geração em geração, a memória dessas línguas.

Conforme o testemunho da Adriana, que estava de posse de um dos animais, o Papageno, os ancestrais do papagaio presenciaram diálogos entre Protágoras e um aluno, por exemplo, no qual o mestre diz a frase que, posteriormente, vem a ser famosa, apenas com uma

“rápida” transformação lingüística feita pelos homens, é claro, de que “A mulher é a medida de todas as coisas.” (*NST*, p. 156) Outro exemplo é o de uma conversa que os pesquisadores atribuíram ao pintor renascentista Uccello e sua esposa, que pede ao marido, dedicado ao estudo da perspectiva, para vir deitar-se. Enquanto Adriana relata sua experiência com os preciosos papagaios, o narrador vai emitindo comentários, sempre irônicos, que (re)velam sua desconfiança em provas tão frágeis e absurdas: “até custa crer... – Corrijo o cepticismo, receoso de perder a simpatia da Adriana: - Que vos leva a dar crédito aos papagaios?” (*NST*, p. 156); “os antepassados dos seus papagaios souberam escolher os donos, o Uccello, o Protágoras...”, e ela continua “contando pelos dedos: / - O Sócrates, o Ulisses, o Aquiles, o Agamêmnon...” (*NST*, p. 156) O narrador, de forma debochada, pergunta à Adriana se a pronúncia dos papagaios não teria sotaque. A pergunta irrita a lingüista, que a seguir explica ao narrador que é através dos animais que podem saber da pronúncia das palavras, das quais só conheciam o registro gráfico.

O tom irônico do discurso indica uma crítica à fragilidade das provas, resultantes da coleta e análise das falas dos papagaios. O mesmo ocorre com o testemunho colhido do diálogo entre Aquiles e Nestor, a partir do qual a especialista chega à conclusão de que a Guerra de Tróia realmente existiu e que Homero, séculos depois, ouviu o relato de um dos herdeiros lingüísticos desse papagaio. Sobre a fragilidade das provas que comprovam as hipóteses formuladas, o sagaz narrador adverte que “desde que se formule uma hipótese, mesmo se absurda, é sempre possível prová-la, pelo menos em ciências humanas” (*NST*, p. 239). Para Lélia Duarte,

Uma crítica de Abelaira a pesquisas acadêmicas, presente em outras obras suas, pode ser observada no relato dessa pesquisa lingüística; suas conclusões doutorais, preocupadas com o prestígio e o poder, não levariam em conta o caráter instável da linguagem, a fragilidade das provas obtidas e a imprevisibilidade do acaso. (DUARTE, 2005)

A ambigüidade que o discurso do narrador encerra parte da desconfiança inicial para, depois, entrar em sintonia com o discurso de Adriana sobre a importância dos prodigiosos papagaios, o que, de certo modo, confirma o seu “vício de levantar hipóteses aventurosas, mesmo se não [crê] nelas.” (NST, p. 177) O narrador procura convencê-la de que o encontro dos dois “radica-se num passado de milhares de anos – situação igual à de muitas outras pessoas, mas *elas não sabem*” (NST, p. 172) e eles sabem: esta é a diferença. Por essa razão, ele diz a Adriana que deveriam ter um filho porque, assim, manteriam o vínculo iniciado há vinte e cinco mil gerações, um filho que “existirá por causa dos papagaios, existirá talvez porque, na sua fúria, o Aquiles, ou outro, não matou o papagaio. Etc.” (NST, p. 175) Com esse discurso, irônico, sarcástico e completamente interesseiro, o narrador tem o propósito de seduzir Adriana, o que afinal consegue.

Em outro momento, todavia, como o papagaio tivesse fugido do apartamento de Adriana para o do vizinho doente - o doente que Matilde, a mulher que observa na esplanada, às vezes visitava -, o narrador pede a Adriana para deixar por alguns dias a ave lá, pois se Matilde fosse visitar o doente, saberiam assim o que se passava entre eles (cf. NST, p. 234). Parece que o narrador pouco se importa com a preocupação da pesquisadora, que ficou de cama e sem comer no dia anterior, após a fuga da ave. Ele, de forma egocêntrica, quer testar a capacidade do papagaio para ouvir e repetir o ouvido, num assunto que a só ele interessa: a hipotética história de traição de Matilde com o marido e os dois amantes.

É interessante ainda mencionar que o narrador escreve no caderno sobre um presente que recebera do pai: um papagaio de procedência ignorada que perguntava a Aristóteles quanto pesava a Terra, “umas vezes em grego do século de Péricles, outras em latim ciceroniano” (NST, p. 74). Poucas linhas antes desse comentário, na parte do caderno destinada à aquisição cultural diária, o narrador anota algumas informações lidas no *Scientific American* sobre uma outra pesquisa com essas aves, cujo resultado é a descoberta de que “o

papagaio Alex compreende o significado de cinquenta palavras e nomeia cores. Sabe se dois objectos são iguais ou diferentes, conta o número de objetos. Além de muitas outras coisas. Estudos experimentais.” (*NST*, p. 74) Esta anotação é feita antes do episódio dos papagaios estudados pela lingüista Adriana, que falariam a língua-mãe. Mais uma vez perguntamo-nos: artimanhas do narrador, consciente da história de suas relações pessoais no futuro, e que, portanto, “entra” no jogo de Adriana com o objetivo de a seduzir, por mais absurda que a hipótese lhe pareça, ou realmente esse narrador é influenciado pela pesquisa da lingüista, pesquisa que afinal considera pertinente?

Parece-nos mais provável que o astuto narrador esteja fingindo uma compreensão dos fatos com o objetivo de conquistar Adriana, pois o último capítulo numerado, e que, portanto, faria parte do texto integral do caderno, se encerra com a observação do narrador sobre Adriana, que, por sua vez, olha-o incrédula ao perceber o absurdo da proposta de deixar o Papageno no apartamento do vizinho doente. Podemos depreender daí o pasmo, a perplexidade da moça frente à ambigüidade do narrador. E o absurdo da existência, enfim, encarada tanto da perspectiva dela como da dele. Hipóteses...

Entretanto, uma das epígrafes do romance, que foi retirada de *Pour la Science*, edição francesa de *Scientific American*, diz respeito a uma língua céltica falada apenas por uma velha mulher e seu papagaio. Ocorre que, com a morte da mulher, os lingüistas tiveram que recolher o limitado vocabulário do papagaio. Assim, podemos observar a sobreposição de informações, revelando as estratégias do autor, através da instância do autor implícito. Podemos verificar então a presença do autor-modelo, conforme definiu Umberto Eco (1994), em que ocorre o cruzamento do real, o autor empírico - Abelaira-, com o ficcional, o narrador de *Nem só mas também*, dado a partir da epígrafe do romance que anuncia a história dos papagaios que falam uma língua esquecida, assunto que será desdobrado no decorrer do romance.

Num ensaio muito elucidativo, Miguel Real observa que esse romance de Abelaira atinge o máximo que a literatura pode almejar: que um sentimento ou uma idéia, esteticamente apresentados, possam ser apreendidos das páginas lidas pelo leitor, mudando-lhe a vida ou provocando-lhe um profundo sentimento de estranheza face à realidade quotidiana. O título desse romance espelha a série de acontecimentos ou possibilidades que atravessam e determinam a existência, (re)vela a ambigüidade do discurso e postula que tudo é relativo.

Por isso o título do livro, adversativo e copulativo, evidenciando que tudo está ligado com tudo, segundo redes de acaso labirínticos (*Nem só...*) e de necessidades (...*Mas também*); por isso a rede inescrutável de relações entre as personagens, tentando reflectir e rede labiríntica e caprichosa das relações humanas. (REAL, 2004, p. 9)

Afora a contingência e a rede causal e casual que permeiam as relações humanas, *Nem só mas também*, como *Outrora agora*, ficcionaliza a História, nas suas grandes linhas, como continuidade, como permanência, como algo previsível. É o que analisaremos a seguir.

3.2.3 E a história continua...

Passadas três décadas do 25 de Abril, neste último romance de Abelaira, ainda podemos ouvir alguns ecos da Revolução, que, no entanto, não é mais lembrada com a nostalgia das personagens de *Outrora agora*, mas encarada com a lucidez que somente o tempo pode imprimir. Reiterando uma idéia que vem dos outros romances, *Nem só mas também* desvela uma História que avança, grosso modo, pela alternância de movimentos cíclicos. Conforme testemunho do narrador, “tivesse sido o nariz de Cleópatra mais curto... O nariz de Cleópatra, não digo, Octávio também venceria Marco António, a História, nas suas grandes linhas, permaneceria igual, com ou sem Cleópatra.” (*NST*, p. 171)

Essa História que se repete de tempos em tempos é encenada, em *Outrora agora*, por dois períodos de tempo: um que corresponde à administração de Oliveira Salazar, e outro que compreende o período em que Cavaco e Silva desempenhou a função de primeiro-ministro; e, em *Nem só mas também*, pela reflexão “duma política que coloca o mercado acima de todos os valores, que é dominado pelo interesse da finança internacional, que põe milhares de trabalhadores no desemprego para, sem diminuir a produção, entregar os lucros aos gestores e accionistas” (NST, p. 203). Essa reflexão refere-se à situação econômica e política mundial, da qual Portugal e mesmo os países de terceiro mundo fazem parte, sofrem as conseqüências, num mundo regido pelas leis da globalização.

Os tempos ainda são de desesperança, de amarga descrença. É o velho professor do liceu, que já viveu proclamando a crença aos seus alunos, quem, ceticamente, desabafa: “o *sebastianismo da futura moeda única, a Europa a reboque da imperial América, a enorme classe de parasitas que mandam em Portugal, a descrença de tudo, da Justiça, da Educação, da Saúde.*” (NST, p. 100) Essa declaração parece traduzir bem o ânimo de todas as personagens do romance. O narrador lembra de Berta, hoje, azeda, que discrimina o marido desempregado, em outros tempos, logo após a Revolução, “em cima de uma camionete, altifalante na mão, a convocar as pessoas para uma reunião de moradores. Sentada, depois, a uma secretária e a tomar notas, acreditando possível satisfazer os pedidos de todos (uma casa para cada um). A Câmara daria os tijolos, o cimento, o terreno...” (NST, p. 126) Eram os tempos da utopia, que não chegou a existir, nem poderia. “Enfim, o 25 de Abril, quando tudo (pelo menos, muito) ainda parecia possível. Pois, que fizeram os políticos, que fizemos nós do 25 de Abril? Portugal sem solução.” (NST, p. 126)

Da época da esperança no paraíso terreal à Revolução perdida, fica o questionamento dos erros, das falhas que não permitiram o êxito dos revolucionários. Resta a dolorosa consciência de que falharam, de que nada fizeram para defender o ideal pregado, como

argumenta o narrador: “os políticos, bons ou maus, são necessariamente o bode expiatório das nossas insatisfações.” (*NST*, p. 132) Ou ainda o Sérgio, que não vota porque com dúvidas, sem certezas, prefere abster-se e deixar aos outros, com incertezas julgadas certas, o voto. Não quer ter qualquer responsabilidade pelos destinos do mundo, isenta-se, portanto, de contribuir para a construção de uma política mais justa.

Há um mal que habita o homem e lhe impede que faça a coisa certa, que faça o bem em favor da população, que impede que se lute por justiça social. A esse mal se chama desejo de poder. O poder que anula as pessoas para o bem comum, que faz “os governantes de direita e de esquerda exercerem as mesmas políticas (aparentemente, nem podem fazer outras), “entalados pela globalização” (*NST*, p. 133). O mundo, como conclui o professor Mendonça, é o “do salve-se quem puder, o mercado é a lei divina, mesmo quando empurra um terço da população mundial para a miséria” (*NST*, p. 133), mesmo quando explora o trabalho de crianças em condições desumanas, dez a doze, a quatorze horas por dia, que, paradoxalmente, ao mesmo tempo, mata a fome dessas crianças e ajuda os acionistas a enriquecer (cf. *NST*, p. 54).

Estão latentes nessa visão do mundo das personagens os resquícios dos conflitos político-ideológicos da Guerra Fria, o enfrentamento do capitalismo norte-americano (sob a máscara da democracia) *versus* o socialismo russo. A crença em uma sociedade justa, igualitária, embalou o sonho das personagens de toda a obra de Abelaira; suas personagens esperaram sempre pelo triunfo do socialismo e, conseqüentemente pela derrocada do capitalismo. Na esplanada de Belém, o narrador ouve, interessado, a conversa de dois desconhecidos, na mesa ao lado daquela a que se senta:

“Na década de quarenta, sonhei que o fim estava próximo, poderia ver o novo mundo, mas precisamente por essa época o velho mundo das desigualdades e da exploração fortaleceu-se. E agora, perante a catástrofe dos países socialistas! Sim, tinham-se tornado uma mentira, acabaram porque tinham de acabar. Mas o capitalismo não é outra mentira? A queda dos países socialistas não significava necessariamente a vitória do capitalismo, mas foi o que aconteceu. Sem o medo do

socialismo, bom ou mau, o capitalismo tomou o freio nos dentes. Por quanto tempo? Não, já não assistirei à derrocada, ele impôs-se a todo o mundo, nenhum país pode escapar-lhe sem o risco de completamente o asfixiarem. Como sair disto? A médio prazo não será possível e quando isso acontecer já cá não estarei, porra! Estarei morto.” (*NST*, p. 194)

No plano sócio-político, é essa a imagem que exprime a impotência, a descrença, o mal-estar das personagens: o sonho socialista asfixiado pelo desenvolvimento desumano do capitalismo. Essa parece ser a tônica político-social mais evidente do romance, que, entre o excesso intimista do restante da obra, deixa entrever um posicionamento crítico e extremamente lúcido sobre o espaço público. Assim, desde o empregado já em idade de se reformar, mas que continua a trabalhar para aumentar a renda, passando pelo desemprego, pelo crescimento da miséria mundial, tudo em favor da “bela estabilidade da ciência económica, que (...) já o Garrett esperava desacreditar-se, dentro de pouco tempo. Dentro de pouco tempo, viveu ele no longínquo século XIX!” (*NST*, p. 111) Em pleno século XIX, a industrialização já oprimia, desumanizava o homem comum, e já havia homens que desacreditavam esse futuro.

Entretanto, a História repete-se. No final do século XX, há homens lúcidos que ainda desacreditam o capitalismo, embora ele continue a se alastrar pelo mundo, impingindo seu poder e domínio, intensificando as diferenças sociais. Talvez um dos resultados mais cruéis do sistema capitalista seja a alienação já profetizada por Marx no século XIX. Alienação que a literatura encenou em obras de grande prestígio; no caso da literatura portuguesa, dois poemas bem representam a vida rústica, sofrida e explorada de trabalhadoras que não têm consciência da sua condição social: o poema “Contrariedades”, de Cesário Verde, que inspirou o poema “Ela canta, pobre ceifeira”, de Fernando Pessoa. Em ambos, há uma situação visível de opressão e de marginalização de duas mulheres que, mesmo assim, cantarolam canções populares; ambas são percebidas e comparadas em relação ao sujeito lírico, embora a atitude desses sujeitos não seja a mesma. Uma situação semelhante chama a

atenção do narrador de *Nem só mas também*, ao observar o empregado da esplanada, “que sussurra uma cançoneta pimba em voga (...), ele não sente sobre os ombros – nem tem de sentir – todas as dores do universo.” (NST, p. 111)

No entanto, em meio à era da informação globalizada, o narrador percebe que a alienação que cegava a população mais pobre passou a dividir a cena com a burguesia, que, alucinada pela diversidade ofertada pelo mercado de consumo, e pela sensação de que tudo pode ser descartável, substituível, inclui aí o ser humano.

Passei os olhos pela televisão. Que mundo este que completamente sai das minhas previsões (mais bem dito, das minhas ilusões – e pensava-me eu pessimista!)? observo uns miúdos fascinados pelos seus pokémons e pergunto-me: que mundo este, como posso sentir-me à vontade nele e será até verdade que, além do mais, estão a destruir o planeta com a ambição do lucro fácil e imediato (os vindouros que se lixem)? O Proust, o Espinosa, o Piero della Francesca, o Mozart, o Darwin ainda serão importantes amanhã? Enfim, estou hoje dado ao pessimismo e tanto o pessimismo, como o optimismo, não são necessariamente racionais. Ou são? Porque este mundo dos pokémons é também o previsível mundo em que o clima vai aquecer, faltar água, que milhares de espécies morrerão e que a pobreza, as desigualdades aumentarão. Possivelmente nem os pokémons sobrevivem. (NST, p. 201)

As conseqüências do grande progresso científico-tecnológico se mostram desastrosas: há uma imensa degradação dos valores éticos, dos programas e jogos de entretenimento, da natureza. O final do século XX parece catastrófico. Nunca se falou tanto em ecologia, mas o progresso continua a ameaçar não só a natureza como o próprio homem, que, aos poucos, vai experimentando produtos “falsamente naturais, artificialmente criados pelas grandes indústrias alimentares, desejosas de ganhar dinheiro rápido” (NST, p. 127), em que grande parte da comida é transgênica, uma “comida de Frankenstein” (NST, p. 127).

Este parece ser mais um dos grandes paradoxos da pós-modernidade: quanto maior for o progresso, por um lado, tanto maiores serão os impactos negativos sobre a natureza; por outro lado, os problemas de ordem social continuam sem solução (cf. BAUMAN, 1999, p. 280-281). Além da agressão ao meio ambiente, o consumo se tornou um pré-requisito para o bem-estar e a felicidade. A indústria capitalista provocou uma revolução nos modos de vida,

sobretudo a partir da segunda década do século XX, com a produção em massa e um grande aumento no consumo dos produtos e imagens. Contudo, paradoxalmente, há um processo de uniformização de comportamentos que concorre com a idéia de liberdade individual (cf. LIPOVETSKY, 1983); assim, estilos são criados, como vestir *jeans* e beber coca-cola; assim, por trás da variedade de produtos, surgem os padrões de comportamento. É nesse sentido que o narrador, ao tentar decifrar uma mensagem através das camisetas que Adriana veste, lembra que ela “teria comprado aquelas *t-shirts*, por serem elas e não outras que estavam à venda. Escolhas segundas, as primeiras pertenciam ao estilista que se decidira por tais versos.” (NST, p. 109)

Por conseguinte, a descrença e a sensação de impotência das personagens provêm da percepção de que apenas um pequeno segmento da sociedade tem consciência das estratégias políticas utilizadas para manter a ordem econômica. O sábio professor Mendonça, mais uma vez em consonância com a atitude do professor Herculano dos Santos, de *Sem tecto, entre ruínas*, vê com ceticismo o avançar da História. Ele, que sempre acreditou no futuro, chegou mesmo a distribuir papelada subversiva na época do MUD Juvenil, no final da vida percebe que sua conduta como professor foi uma burla: insistiu em pregar aquilo em que já não acreditava. É assaltado de repente pela suspeita terrível de que a direita talvez tenha razão e que as leis naturais podem ser as da selva. Desabafa, assim, sua angústia ao narrador:

E se a felicidade existisse naturalmente para os senhores, só para os senhores, por que não? Se os grandes ideais fossem criações poéticas, puros sonhos sem qualquer relação com a realidade, uma realidade implacavelmente comandada por uma mão invisível e cruel? Se todos os desejos de igualdade, mais justiça, estivessem naturalmente destinados ao fracasso? Ópio do povo, tivessem somente a função de dar esperanças, embora ilusórias, para manter submissos os explorados? (...) Nunca imaginaste que Jesus Cristo e Marx foram pagos pelo Demónio para enganar os povos, criando-lhes ilusões que os ajudassem a viver? (...) Nesse caso, só a arte nos resta, mas então a arte não passa de uma mentira. A cultura... (...) Eduquem o povo e ele exigirá da televisão programas culturais! Não, o povo não quer esses programas, quer toda a trampa que a televisão lhe fornece... Os níveis de audiência, a cultura, produto artificial, não foi feita à medida dos homens. A nossa vaidade de intelectuais ou de pseudo-intelectuais, como dizem os bem-pensantes! A que propósito seremos nós os educadores? (NST, p. 133-134)

A fala do velho professor expressa a descrença e a angústia de reconhecer uma existência sem sentido. É a derrocada final de todos os sonhos, ou, como disse também a um de seus alunos o professor Herculano dos Santos, a grande descoberta da velhice é “não precisar de ilusões.” (*STR*, p. 181) Tantas batalhas perdidas fazem o professor Mendonça se questionar sobre a crença em Jesus Cristo e Marx, dois revolucionários que só queriam justiça entre os homens. Talvez essa fé seja necessária para acalantar os corações dos homens, dando-lhes força para continuar a luta; todavia, contraditoriamente, pode significar também uma ajuda aos exploradores para manter a ordem estatuída – válvula de escape.

No entanto, *Nem só mas também* não é um romance que profetiza o fim dos tempos. Apesar da desesperança e da ambigüidade que caracterizam o narrador, ele exprime que o Eurico o fascina “com a sua fé, a capacidade de resistir às desilusões, a generosidade que até na vida prática revelou ao adoptar uma criança cega.” (*NST*, p. 131) Quando o amigo dá sinal de desânimo, diz-lhe palavras de conforto e fé, e apesar de, em certos momentos, também ser invadido pelo pessimismo, acredita que irão ultrapassar este momento, “que dentro de mil anos ou de vinte ou de dez, um novo mundo há de surgir.” (*NST*, p. 136) Esperança remota, marcada por uma amarga ironia.

4 ENTRE O ESPAÇO PÚBLICO E O ESPAÇO PRIVADO: O DRAMA DA EXISTÊNCIA

(L'ironie) n'est rien de moins qu'une attitude de l'esprit devant le problème de l'existence, qu'une prise de position philosophique dans la question fondamentale des rapports du moi et du monde. L'ironie se présente comme une négation du caractère "sérieux" ou "objectif" du monde extérieur, et corrélativement comme une affirmation de la toute-puissance créatrice du sujet pensante. Mais cette affirmation n'est que provisoire, et le mouvement de l'ironie fait que l'esprit ne peut s'arrêter à un seul terme, et accomplit un incessant va-et-vient entre le fini et l'infini, le déterminé et l'indéterminé, tel que chaque négation suscite immédiatement une tentative de synthèse créatrice.

RENÉ BOURGEOIS
Les versions de l'ironie romantique

A analogia converte a ironia em mais uma variação do leque das semelhanças, porém a ironia rasga o leque. A ironia é a ferida pela qual sangra a analogia; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e o infausto. A ironia mostra que se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é um galimatias babélico. A palavra poética acaba em uivo ou silêncio: a ironia não é uma palavra nem um discurso, mas o reverso da palavra, a não-comunicação.

OCTAVIO PAZ
Os filhos do barro

(...) a ironia revela sobretudo uma visão crítica sobre o mundo.

MARIA DE LOURDES FERRAZ
A ironia romântica

Iluminista e racionalista por convicção, céptico por temperamento, Augusto Abelaira fez da ubiquidade impossível o seu terreno de eleição. Nada era o que parecia. Tudo era ou podia ser outra coisa. O inaceitável e o desejável, o mundo que o sufocava e o mundo que o libertaria se fosse como o sonhava. Não era um fanático, era só um apaixonado que mesmo ao mais consolador dos sonhos – e nenhum maior do que a paixão – não podia entregar o seu apetite quase patológico de lucidez.

EDUARDO LOURENÇO
Da ubiquidade

O estudo que desenvolvemos neste trabalho enfatiza a fluidez que encerra a escrita abelairiana. Trata-se de uma narrativa que, como os líquidos, escorre, desliza, não se deixa prender numa forma única, rígida, imutável. Assim é o texto em relação à classificação dos gêneros literários e em relação à intersecção de várias correntes literárias, formando um mosaico que reflete a multiplicidade e a complexidade da obra de arte e da própria existência humana. Para representar esse universo plural, Augusto Abelaira desenvolve um discurso sinuoso, deslizante, que, ora afirma algo para logo a seguir colocar em dúvida tal afirmação, ora mostra coerência na atitude das personagens para depois revelar a contradição e a ambivalência de seus atos. Enfim, o escritor testa as possibilidades da linguagem para construir um discurso singular, que busca explorar e encenar a multiplicidade e a inconstância do mundo.

A consciência do provisório e da incerteza diante da vida provêm não só da proliferação fortuita das ciências, efeito do progresso das técnicas e da expansão do capitalismo, mas principalmente “da erosão interna do princípio de legitimação do saber” (LYOTARD, 2002, p. 71), engendrada pelo desaparecimento de uma hierarquia especulativa dos conhecimentos que cedeu espaço a uma rede de investigações cujas fronteiras não cessam de se deslocar.

O desconforto provocado pela crise das certezas que abalaram o conjunto de valores científicos e ético-morais que norteava o saber e o comportamento do homem se reflete também na expressão artística. A arte pós-moderna não mimetiza um mundo coerente, com verdades estáveis e confortantes, mas (des)vela e, ao mesmo tempo, problematiza a incoerência, o absurdo e a efemeridade do mundo, além da artificialidade da própria obra de arte, num processo de auto-reflexão. De acordo com Linda Hutcheon,

as contradições formais e temáticas da arte e da teoria pós-modernas atuam exatamente nesse sentido, de chamar a atenção tanto para o que está sendo

contestado como para o que se oferece como resposta a isso, e fazê-lo de uma maneira autoconsciente que admite seu próprio caráter provisório.” (HUTCHEON, 1991, p. 31)

É a consciência deste caráter provisório o traço mais visível da cultura pós-moderna. O incessante movimento de ida e volta, a iminente crítica aos postulados mal acabados de formular, a constante transformação de tudo o que cerca o homem, da natureza ao último invento tecnológico, passando pela cultura, são os fatores que o condicionam a conviver com a ambigüidade, como defende Bauman (1999). É por essa razão que a arte reflete o provisório, o inacabado, problematizando em vez de simplesmente levar à fruição, num processo de auto-análise e autocrítica. A arte, conforme René Bourgeois, não quer ser confundida com a simples realidade, ela quer ser plenamente reconhecida.

Para Ferraz, a obra literária “não é só, ou sobretudo, uma interpretação/representação (mimese) do universo (real ou poético), mas, mais do que isso, um modo peculiar de a linguagem form(ul)ar um universo; a própria linguagem é o mundo.” (FERRAZ, 1987, p. 19) A ironia torna-se assim um fator de autonomia da arte: a arte como arte, como realidade própria. É dessa consciência da obra literária como linguagem somada à transitoriedade do mundo moderno que resulta, para a estudiosa, a ironia romântica.

A ironia romântica é, segundo Bourgeois (1974), uma atitude de espírito diante do problema da existência, é um posicionamento filosófico na questão fundamental das relações entre o eu e o mundo. Ela se apresenta como uma negação do caráter sério ou objetivo do mundo exterior, e correlativamente como uma afirmação do poder criador do sujeito. Ela corrobora, portanto, na ficção, a ambivalência e a liquidez do mundo pós-moderno de que Bauman (2001) fala. O movimento não pode parar, senão a ironia desaparece, e assim elimina toda a possibilidade de uma compreensão total da realidade interior e exterior. É preciso que o provisório permaneça através do constante movimento de vai-e-vem entre o infinito e o finito,

o determinado e o indeterminado, de modo que cada negação suscite imediatamente uma tentativa de síntese criadora.

Bourgeois (1974) conclui que a ironia não oferece um significado fechado, não permite jamais concluir; ela forma um círculo de sentidos contraditórios. Para a ironia, uma coisa é ao mesmo tempo o que é e o que não é, e por isso mesmo “diz sobretudo mais do que fica expresso” (FERRAZ, 1987, p. 16). Assim, a ironia leva a multiplicar as possibilidades de interpretação, a colocar em dúvida o que parece ser conhecimento adquirido (BOURGEOIS, 1974).

A visão crítica sobre o mundo, que impede uma compreensão unilateral das coisas que a ironia romântica favorece, é ainda mais complexa, uma vez que a obra irônica se afirma autoparódica. A obra se parodia a si mesma, porém utilizando uma forma séria, na qual ela coloca em dúvida o seu valor, sublinhando o caráter arbitrário, mas que considera ao mesmo tempo o único possível. Enfim, a obra irônica é aquela onde se afirma a consciência do jogo (BOURGEOIS, 1974).

É o discurso crítico, ambíguo, líquido, da obra abelairiana que (des)vela a visão irônica do mundo por parte do autor. Nada é afirmado sem ser contestado depois, nada é conclusivo; o texto aponta sempre para o relativo, o provisório, o fragmentário. Para a professora Lélia Parreira Duarte

a obra de Abelaira foi temperada, (...) desde o início, com pitadas de ironia, pois seus romances requereram sempre que o leitor participasse da construção de um segundo nível de significação. Não há em seus textos definições, afirmações generalizantes e convicções dogmáticas, mas apenas o que se convencionou chamar de “crise das certezas absolutas”. Além disso, o receptor atento percebe nessas obras a presença do narrador implícito; que as constrói como arte autônoma e consciente, deixando entrever em alguns momentos os reposteiros de sua criação. (DUARTE, 1991, p. 5)

A lucidez e a inteligência abelairianas se manifestam em páginas de um texto complexo, calidoscópico, tenso, apaixonante. As palavras de Octavio Paz parecem traduzir a visão do mundo da narrativa de Abelaira, pois “a ironia mostra que, se o universo é uma

escrita, cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é um galimatias babélico.” (PAZ, 1984, p. 101) Aí reside a arbitrariedade no seio da própria ironia: ao mesmo tempo em que põe em cena a pluralidade do mundo, ela não cumpre a função primordial da linguagem – comunicar –, pois o que é para ser compreendido não é dito claramente no enunciado. Por isso, a importância da interferência do leitor na construção do sentido.

A ironia revela uma maneira inteligente de encarar o mundo e o próprio universo ficcional. Por isso, Abelaira explorou incansavelmente a linguagem para simbolizar a complexidade do mundo, desvelando a fragilidade das certezas do nosso cotidiano através dos artifícios de composição da escrita. Conforme o testemunho do poeta e amigo Gastão Cruz, “Abelaira foi sempre um interrogador, discorrendo, com subtileza e ironia, sobre hipóteses, sobre alternativas, constantemente questionando a aparente fixidez do real e do tempo.” (CRUZ, 2003, p. 10)

É nossa intenção, nos itens que se seguem, verificar como a fluidez e a liquidez do discurso (des)velam a ironia romântica nos romances *As boas intenções*, *Sem tecto*, *entre ruínas*, *Outrora agora* e *Nem só mas também*, num primeiro momento, nas relações íntimas, e, depois, na relação do eu com o mundo.

4.1 OS VÍNCULOS AFETIVOS: QUANDO O OUTRO PARECE SER UMA PROJEÇÃO DO EU

- Porque casaste comigo em vez de casar com outra? Porque me escolheste a mim como imagem da vida cotidiana, ponto de referência em relação ao qual uma diferente vida é possível – vida, parêntesis, na realidade inútil de todos os dias? Porque me sacrificaste ao casares comigo, em vez de casares com outra? Outra, portanto, o ponto de referência em relação ao qual eu seria agora o parêntesis, o sonho...? – Pausa. – Porque casei contigo? Porque te sacrifiquei ao casar-me contigo, tu, que se eu

não tivesse casado contigo seriam o parêntesis, o sonho, a imagem da beleza nesta vida? – Pausa. – Embora, bem sei, nada disso tivesse importância, embora tudo continuasse igualmente errado?

AUGUSTO ABELAIRA
Bolor

Essa epígrafe retirada de *Bolor* traduz a crise nas relações íntimas das personagens, constituindo-se numa tônica que reaparece nos demais romances de Abelaira. O assunto, que já foi muito discutido pela crítica, sobretudo em *Bolor*, reflete uma profunda transformação cultural nos comportamentos íntimos e na sexualidade, originados sobretudo a partir do final da década de 1960. A libertação das antigas amarras do “severo” código ético-moral e o desenvolvimento da sociedade hedonista transformaram o modo de se conceber o sexo e o prazer, de uma forma sem precedentes em tempos anteriores.

A “revolução sexual”, ocorrida nas últimas décadas do século XX, representou “um reino potencial da liberdade, não maculado pelos limites da civilização atual.” (GIDDENS, 1993, p. 9) Conforme o sociólogo Anthony Giddens, foram as mulheres comuns e também os grupos conscientemente feministas os pioneiros em mudanças de grande e ampla importância, que dizem respeito “essencialmente a uma exploração das potencialidades do ‘relacionamento puro’, um relacionamento de igualdade sexual e emocional, explosivo em suas conotações em relação às formas preexistentes do poder do sexo.” (GIDDENS, 1993, p. 10)

Entretanto Giddens defende que, para além do livre-arbítrio proclamado pelos movimentos sociais da década de 1960, a transformação da sexualidade contou sobretudo com a emergência da sexualidade plástica. Conforme o sociólogo, a sexualidade plástica é a sexualidade descentralizada, liberta das necessidades de reprodução, que se desenvolveu a partir de uma preocupação com o tamanho da família, associada ao surgimento da contraceção, que marcou uma profunda transição na vida pessoal. Com o avanço das tecnologias reprodutivas, que introduziram a concepção artificial, na ausência da atividade

sexual, a sexualidade atingiu a “libertação” final, tornando-se “totalmente uma qualidade dos indivíduos e de suas relações mútuas” (GIDDENS, 1993, p. 37).

A sexualidade plástica foi essencial para a emancipação implícita no relacionamento puro, bem como a reivindicação da mulher ao prazer sexual. Essa transformação da intimidade implica uma democratização do domínio interpessoal; a “autonomia significa a realização bem-sucedida do projeto reflexivo do eu – a condição de se relacionar com outras pessoas de modo igualitário.” (GIDDENS, 1993, p. 206)

O impacto dessa “revolução sexual” transformou lentamente o pensamento e tensamente o comportamento de homens e mulheres que viveram as transformações no decorrer das últimas décadas do século XX. A mulher requereu direitos iguais aos dos homens e, por vezes, assumiu comportamentos muitos semelhantes aos masculinos, o que também contribuiu para uma mudança no relacionamento conjugal.

A obra abelairiana reflete esse esvaziamento do amor e do companheirismo na relação entre marido e mulher, encenando situações da intimidade com personagens que viveram as transformações comportamentais das últimas décadas do século passado. A epígrafe, retirada de *Bolor*, alude exatamente à tensão gerada no casamento entre Maria dos Remédios e Humberto: a rotina, a incomunicabilidade e a falta de liberdade sufocaram a vida íntima do casal. No fragmento citado, é a esposa, Maria dos Remédios, quem admite a possibilidade de uma outra vida – que seria o parêntesis, o sonho - somente fora do casamento, projetando a conquista da felicidade possível em outra pessoa que, contra todas as expectativas, ela sabe não existir.

Em *As boas intenções*, a dramatização dos conflitos da intimidade divide a cena com a representação do plano histórico. O “emboloramento” da relação conjugal aparece no casamento de Alexandre com Maria Carlota, e um possível envolvimento adúltero desta com o padre Navas, que, no entanto, nunca chega a ser esclarecido. A mesma pergunta que em

Bolor foi feita por Maria dos Remédios persiste, e, quando Alexandre pergunta se valeria o esforço para salvar o casamento, Carlota responde que há muitas maneiras de ser feliz, como “procurar a felicidade e o amor fora do casamento” (*BI*, p. 164).

Já Maria Brenda, filha de Alexandre e Carlota, decide casar-se com Bernardo, visando à garantia de um futuro estável e defende, perante o pai, que o seu casamento começaria por onde os outros acabam: pela amizade. Ainda antes do casamento, Maria Brenda percebe que Bernardo a trata como se já fossem casados há algum tempo: quando chega, “beija-a na testa enquanto lhe afaga a cabeça”, depois abre uma carta “(como um homem casado, sem pedir licença)” (*BI*, p. 176), o que lhe faz perguntar ao namorado: “- Beijaste-me sem dares por isso. Será possível? Será possível que já possas beijar-me sem dares por isso?” (*BI*, p. 176)

O casamento como o espaço da felicidade e do prazer, destituído de sua função judaico-cristã inicial de servir à multiplicação da espécie ao mesmo tempo em que tem a função de remediar a fraqueza da carne (BOLOGNE, 1999), torna-se uma instituição falhada. Numa sociedade que perdeu seus pontos de referência ético-religiosos, que não tem mais a necessidade de constituir uma família para receber os filhos, e que elegeu a satisfação pessoal, inclusive a sexualidade, acima do compromisso social, a instituição do casamento está desacreditada e condenada ao fracasso. Conscientes disso, as personagens agem sem convicção, pois sabem do inevitável destino. Por esta razão, Maria Brenda decide casar-se com Bernardo atirando uma moeda ao ar – o acaso – como o fator decisivo para a sua atitude. A moeda atirada ao ar - “(entregar a responsabilidade ao destino)” (*OA*, p. 159) - também toma, em lugar de Jerónimo, a decisão de ir até a casa da Cristina, em *Outrora agora*.

O símbolo do compromisso selado entre um homem e uma mulher, no matrimônio, vira um pião que roda sobre o tampo da mesa, em *Bolor*, enquanto Aleixo confessa ao amigo Humberto um caso extraconjugal que tivera. Em *Outrora agora*, no reencontro de Cristina com Jerónimo, quarenta anos depois do primeiro encontro, enquanto fala com ele, ela “tira o

anel do dedo e fá-lo rodopiar no tampo da mesa (o Jerónimo consegue apanhá-lo no momento preciso em que vai cair no chão)” (OA, p. 29). O rodar da aliança sobre o tampo da mesa (re)vela a instabilidade e a incerteza da relação, metaforizada no movimento oscilatório do pião que poderá parar ou cair a qualquer momento.

Se em *As boas intenções* não há referências explícitas em relação a adultérios e divórcios, nos outros três romances estudados esses temas ganham a cena no espaço da intimidade, de forma gradativa; afinal, como lembra o Jerónimo, houve um Maio de 68 de permeio. Importante é destacar que *Sem tecto*, *entre ruínas*, *Outrora agora* e *Nem só mas também* são romances em primeira pessoa, em que os protagonistas pertencem ao sexo masculino. Todos eles já foram casados mais de uma vez e, no momento do relato, experimentam um novo relacionamento íntimo. Em *Outrora agora*, o romance-síntese que retrata o confronto entre as duas gerações, separadas pelos movimentos sociais da década de 1960, é Jerónimo quem pesa o tempo perdido à custa do pudor e da educação moralista que recebera.

Há, nos romances, por parte das personagens, a procura de momentos de felicidade e prazer fora do casamento, uma espécie de aventura que lhes permita o sentir com mais intensidade. A relação sexual fortuita torna-se um ato trivial, a ponto de Manuela, casada com Ernesto, procurar o amigo comum do casal, João Gilberto, para conversar sobre os problemas de seu casamento e os dois acabarem na cama. Os laços da intimidade estão bem mais frouxos e denunciam a incapacidade do homem para manter compromissos afetivamente firmados.

As constantes discussões entre Berta e Sérgio, em *Nem só mas também*, revelam um casamento falido. É o próprio narrador quem comenta que eles são o único casal entre os amigos que ainda não se separou. Entretanto, as separações são seguidas de novos relacionamentos que também cairão fatalmente no desgaste e numa nova separação. Nem o casamento de Sérgio com Berta resiste por muito tempo, pois, no final do romance, o narrador

explica que viajou sozinho para a Sicília porque o Sérgio encontrava-se envolvido com a Henriqueta (cf. *NST*, p. 239-240). O próprio narrador diz ter casado duas vezes, uma com Mafalda e a outra com Júlia, e no tempo da narração, enquanto manifesta seu interesse por Adriana, ficamos sabendo, por breves referências, que ele vive com Filipa; numa dessas referências, explica que não escreve no caderno quadriculado em casa porque Filipa ignora a existência dele, circunstância que o obriga a escrever no café (cf. *NST*, p. 176).

A cada frustração amorosa corresponde uma nova tentativa, uma nova esperança de encontrar outro relacionamento mais satisfatório. É nessa medida que o sociólogo Zygmunt Bauman avalia que a cultura consumista, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação momentânea, estimula a idéia de que seja possível “construir a ‘experiência amorosa’ à semelhança de outras mercadorias, que fascinam e seduzem, exibindo todas essas características, e prometem desejo sem ansiedade, esforço sem suor e resultados sem esforço.” (BAUMAN, 2004, p. 22) É o que Bauman afirma sobre “a fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento de insegurança que ela inspira e os desejos conflitantes (estimulados por tal sentimento) de apertar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos” (BAUMAN, 2004, p. 8).

O compromisso amoroso necessita de algumas doações e privações por parte dos envolvidos, que, numa cultura permissiva e consumista, em que tudo pode ser descartável, significa uma grande ameaça aos direitos e ao poder de escolha do indivíduo. Vasco seduz Alzira, dona da pensão onde morava, não motivado por uma paixão, mas para satisfazer seus desejos, ter alguém quando chegasse da rua. Mas, pouco tempo depois, conclui que

Fora um passo em falso. Devia ter recolhido as vantagens das toalhas lavadas, da compota de damasco, mas quanto a comércio sexual – abstinência pura! A intimidade obrigava-o a uma perda de liberdade, a uma série de complicações, tinha de lhe dizer o que fizera e o que não fizera (embora, por princípio, nunca lhe dissesse de facto nem o que fizera nem o que não fizera). (*BI*, p. 94)

Os vínculos afetivos são firmados em relação às carências do eu, para supri-las, com pouca preocupação com o bem-estar do outro, como ocorre com Vasco e Alzira. Quando o eu se sente aprisionado, o amor tende a acabar. A parceria é, portanto, estabelecida por uma união de interesses confluentes, enquanto houver, de ambas as partes, interesse em manter o vínculo. As relações íntimas se constroem por interesses momentâneos, no presente, sem qualquer projeto para o futuro.

É uma aventura, talvez a última, que dê sabor à vida, o que o narrador de *Nem só mas também* pretende alcançar com a conquista de Adriana. Ele inicia por imaginar um certo discurso sedutor nas mensagens contidas nos versos escritos nas camisetas que ela veste. Assim, ele procura desvendar uma mensagem articulada, um discurso consistente que o motive a investir na conquista. Num dos encontros, Adriana está vestindo uma camiseta em que se lêem versos de Ricardo Reis. A escolha é da própria Adriana, a julgar as letras mal pintadas, de seu próprio punho. Escolhera aqueles versos e os inserira no sentido das mensagens anteriores, confirmando, assim, a intenção da moça, que decidira por versos que alertassem sobre a brevidade da vida: “A luz para elas é eterna, porque / Nascem nascido já o sol, e acabam / Antes que Apolo deixe / o seu curso visível.” (NST, p. 109) O narrador julga que Adriana omitiu os versos finais, por calcular que ele os soubesse de cor: “Assim façamos nossa vida um dia, / Inscientes, Lídia, voluntariamente / Que há noite antes e após / O pouco que duramos’. Sim, mulher voluptuosa, amante das artes, das ciências, ateia, desejosa de colher a eternidade do momento.” (NST, p. 109)

O narrador de *Nem só mas também* não poupa estratégias para conquistar a lingüista, e, depois de tecer comentários irônicos em relação ao conteúdo dos diálogos dos papagaios, acaba diminuindo o tom das críticas com a estratégia de seduzi-la. Conforme Lélia Duarte (2005), “a narrativa denuncia assim o narcisismo declarado ou suspeito de relacionamentos motivados ou mantidos por interesses pessoais”. Contudo, esse foi mais um relacionamento

fluido e instável, pois, de acordo com o “posfácio” escrito pela editora do livro, sobrinha do autor, ele se separara também da última mulher (que poderia ser tanto a Filipa, como a Adriana, ou outra).

As estratégias utilizadas para conquistar um parceiro, ou simplesmente os amigos, numa conversa incluem a construção de um sujeito interessante, que seja capaz de despertar a atenção e a simpatia do outro. Em *Sem tecto, entre ruínas*, João Gilberto fala da vitalidade que sente quando está interessado em conquistar e do inevitável esvaziamento da experiência que ocorre com o passar do tempo.

A necessidade da conquista. É a única coisa que pode ainda dar-me a sensação de que permaneço vivo. Porque não me suponha um conquistador frio, compreende? Nem permanente. E não me serve conquistar qualquer mulher, exijo certo encantamento. E então durante esses tempos de conquista sinto-me viver. (...) Mas o que acontece é que, geralmente, começo por fascinar a mulher, uma dessas raras mulheres fascináveis por mim, entenda-se... E enquanto ando a conquistá-la transformo-me, sou outro, torno-me até interessante, digno de um romance. Pelo menos de um conto. Talvez apenas de uma crónica. E a felicidade que me dá! Ter sentimentos vivos, sofrer, o calor da vida. A alegria! Durante esses instantes não me sinto exactamente eu, compreende? É como se mergulhasse noutra ser ou subisse à minha consciência um homem desconhecido cheio de imaginação, vindo não sei de onde. (...) Somente o que acontece é que esvazio a pouco e pouco a minha personagem, desiludo as mulheres, descobrem-me menos interessante do que parecia, autêntico *bluff*. Então vão-se afastando. E todos os amores transformam-se em fracasso, nessa outra revelação de que tenho pouco interesse, de que nada guardo para dar. Vazio, sem imaginação persistente, sem constante renovação... (STR, p.42-43)

O tema das “máscaras” do eu é uma constante na narrativa de Abelaira. Nesse fragmento, o narrador João Gilberto procede a uma auto-análise das relações íntimas. Diz que o súbito interesse por uma mulher faz com que se sintam vivos, motiva-lhe a vida, tornando-o mais interessante. Porém, esses momentos de felicidade aos poucos vão se apagando, como uma chama que arde e, à falta de combustão, vai esmorecendo até apagar-se completamente. Esvazia sua personagem, revela-se um “autêntico *bluff*” e o amor inicial transforma-se em mais um fracasso. Como afirma Bauman, “o desejo precisa ser cultivado e preparado” (BAUMAN, 2004, p. 27) para levar o sujeito na direção do compromisso amoroso, o que, numa sociedade movida pelo impulso e pelo mercado do consumo, significa andar

constrangido, desconfortável. Não há uma pré-disposição do eu para persistir na “constante renovação”. Se João Gilberto confessa que esvazia suas personagens, que lhe falta talento para ir além das primeiras páginas, “o talento para prolongar a história por centenas de páginas, durante muitos meses” (*STR*, p. 43), afirma também que exige que a mulher também seja romancista da sua personagem e “que se construa permanentemente”, porque “o amor são duas imaginações ao desafio.” (*STR*, p. 43)

É verdade também que a representação da identidade do sujeito, de um discurso envolvente, depende de quem é o outro e da imagem que ele tem desse sujeito, ou ainda da idéia que o sujeito pensa que o outro tem de si. Na feliz expressão do sociólogo Sennett (1998), são os “papéis” que desempenhamos na relação interpessoal, no *theatrum mundi*, onde cada um é espectador do outro. O narrador de *Nem só mas também* avalia que,

(...) pensando bem, nunca somos naturais, sentimo-nos sempre condicionados pelo que sabemos dos outros e até pelo que imaginamos esperarem eles de nós, não nos atrevemos a desiludi-los (desiludir a imagem que construíram de nós, caso essa imagem seja favorável). Pois, eu não sou simplesmente eu, mas vários, já que, em certa medida, adapto o meu espírito ao que pensa de mim o Sérgio, quando falo com o Sérgio, à Berta, quando falo com a Berta, etc. (*NST*, p. 94)

A consciência da fragmentação do eu e da falta de unidade entre os eus causa uma sensação de desconforto que revela a contingência do ser. É uma ameaça à liberdade do indivíduo que se sente condicionado, aprisionado pelo espaço do outro. O professor Mendonça vai além e diz ao narrador que ignora se representa para os outros ou para si: “eu o meu público” (*NST*, p. 102), e conclui sua reflexão avaliando que “representamos sempre um papel por não sermos ninguém ou nunca nos termos encontrado ou termos ido dar a um grande buraco.” (*NST*, p. 103) Mais uma vez vemos refletido, na obra literária, o que Sennett denominou de “resultado da versão narcisista da realidade”, em que “os poderes expressivos dos adultos ficam reduzidos. Eles não podem brincar com a realidade, porque a realidade só lhes interessa quando de algum modo promete espelhar necessidades íntimas.” (SENNETT,

1998, p. 397) Talvez seja exatamente para encobrir esse “grande buraco”, esse vazio do sujeito, que as personagens procuram, em constantes e sucessivos relacionamentos, preencher suas necessidades íntimas com o outro.

Com essa breve análise, que poderia estender-se também aos demais romances, contos e peças teatrais de Augusto Abelaira, podemos verificar como a fluidez e a contingência que caracterizam os relacionamentos das personagens refletem a vacuidade dos valores de uma sociedade erigida sobre os pilares do consumo e do individualismo. Se, por um lado, a causalidade e a casualidade determinam os acontecimentos na vida das personagens (movimentos erráticos, caóticos), por outro lado, a condição existencial das personagens – com suas angústias, seus medos, suas ansiedades, seus desejos – nos permitem concluir que, independente da rede de causalidades que condiciona as personagens, seus destinos seriam os mesmos, ou sofreriam apenas pequenos desvios. A propósito, o narrador de *Nem só mas também*, depois de relembrar e registrar diversas vezes todos os acontecimentos que o levaram pela primeira vez à esplanada de Belém e ao subsequente retorno ao local, conclui que, talvez, “mesmo sem o professor e sem tudo o mais, tivesse ido e voltado a ir a Belém e escrevesse algo muito parecido com o que est[á] a escrever.” (NST, p. 105)

É neste sentido que os romances analisados descortinam a presença marcante da ironia romântica. Trata-se da representação do constante movimento de vai-e-vem entre o finito e o infinito, o determinado e o indeterminado, a vida e a morte que caracteriza a própria existência (BOURGEOIS, 1974). A plenitude da união, do prazer, da felicidade momentânea e o vazio da solidão, do abandono, do sofrimento. O discurso fluido, deslizante, oscila de um ponto ao outro, revelando que tudo pode ser e não ser ao mesmo tempo.

4.2 O COMPROMISSO SÓCIO-POLÍTICO: QUANDO NADA MAIS PARECE SER RELEVANTE

Se eu tiver uma filha hei-de educá-la para este mundo. (...) Educá-la-ei para ser feliz neste mundo onde a tirania e a miséria reinam e hão de reinar. De contrário, arriscar-me-ia a enviar minha filha para as prisões ou a sofrer porque não tem essa coragem. Educá-la-ia a morrer, afinal. (...) Ensiná-la-ei a ser uma flor de papel.

AUGUSTO ABELAIRA
As boas intenções

Os papéis desempenhados pelo eu nas relações interpessoais refletem as identidades diferentes que são assumidas em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Como argumenta Stuart Hall,

quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. (HALL, 2002, p. 75)

Hall retoma os estudos sociais de Giddens (1991) para destacar a importância do efeito da globalização para o tipo de cultura fluida, flutuante, que veio a se desenvolver nos tempos pós-modernos. Diferentes partes do mundo são postas em interconexão, e ondas de transformação social penetram virtualmente toda a superfície da Terra (GIDDENS, 1991), espalhando a diversidade e alertando para a alteridade. Esses sistemas de “comunicação globalmente interligados”, associados ao mercado global, encurtam distâncias, aproximam culturas, crenças, comportamentos. É impossível permanecer indiferente a toda essa diversidade, impossível não haver, em certa medida, uma “contaminação” ou um processo de assimilação entre o local e o estrangeiro.

Por conseguinte, os pontos de referência que norteiam a identidade de País, de povo e de comunidade e os limites entre o natural e o estranho são pulverizados pelo contato com a

alteridade. Até mesmo o campo do conhecimento é ameaçado pela erosão interna das narrativas legitimadoras do saber (LYOTARD, 2002), o que acarreta a crise das certezas.

A ficção contemporânea tem um importante papel na reflexão crítica da organização social na pós-modernidade. Para Isabel Pires de Lima, a produção ficcional portuguesa das últimas três décadas busca, por um lado, “uma racionalidade totalizante moderna que explique o passado e que nalguns casos mantém uma vertente projectiva e por outro, a abertura a soluções narrativas e a práticas estéticas pós-modernas”, como a diluição das fronteiras entre realidade e ficção. “Um romance que vive da tensão entre história e ficção, estabelecendo a ponte entre realidade e literatura, através de formas de mediação muito diferentes das do realismo oitocentista” (LIMA, 2000, p. 14).

A obra de Augusto Abelaira representa de forma lúcida, inteligente e singular esse trânsito para o mundo capitalista globalizado, encenando os papéis desempenhados pelo homem nesse período de rápida transformação, sem deixar de se preocupar com a estética. Sem dúvida, um dos aspectos mais sobressalentes da obra abelairiana é o trânsito livre entre realidade e ficção. Conforme Linda Hutcheon, “as fronteiras mais radicais que já se ultrapassaram foram aquelas existentes entre a ficção e a não-ficção e – por extensão – entre a arte e a vida.” (HUTCHEON, 1991, p. 27) É o que a autora chama de metaficção historiográfica, uma ficção que se constrói deixando entrever o processo de composição do discurso narrativo, ao mesmo tempo em que incorpora a esse discurso a narrativa histórica, reafirmando assim que, tanto o discurso literário como o histórico, são construções lingüísticas. A metaficção historiográfica sugere o paradoxo da separação tradicional entre a ficção e a escrita da história, mostrando que nossa confiança nas epistemologias empiricista e positivista foi abalada (HUTCHEON, 1991).

Romancista da interrogação permanente, Augusto Abelaira apreende as contradições da realidade e a ambigüidade da própria arte para questionar tanto a realidade como a obra de

arte. O escritor constrói um discurso histórico-ficcional para encenar o espaço contemporâneo; representa a diversidade e a ambigüidade para destacar a incerteza e a incoerência das certezas absolutas. Em ensaio que aponta os traços pós-modernos na ficção portuguesa atual, Isabel Pires de Lima assevera que o título sobre uma disjuntiva de *Deste modo ou daquele* abre para um mundo de possíveis:

Ao explorar a pluralidade de mundos joga-se com a existência paralela de modos de ser, caracterizados por estatutos ontológicos instáveis e ambíguos. Além disso, o constante jogo de glosas, o método de permanente refutação, as informações parentéticas, o uso da ironia por parte do Narrador, instituem o império da dúvida e da interrogação, não permitindo ao leitor distinguir a factualidade da não factualidade. (...) Estamos no mundo dos possíveis, não havendo melhor escolha, melhor intriga, melhor mundo, o que nos leva a pôr em causa o sentido consensual da realidade, contribuindo para a questionação do real e do real histórico. (LIMA, 2000, p. 21)

Embora esta afirmação refira-se especificamente a *Deste modo ou daquele*, podemos verificar um discurso que aponta o mundo de possíveis em praticamente toda a produção de Abelaira. Essa consciência aguda da relatividade das coisas, do fluido, das possibilidades da História, engendra uma ficção calidoscópica, que resulta sobretudo da visão irônica que o escritor tem do mundo. Por esta razão, a ironia romântica exerce um papel fundamental para a significação da obra. No seu incessante movimento entre os extremos, Bourgeois (1974) ressalta que a ironia romântica, ao negar o caráter sério ou objetivo do mundo exterior, correlativamente afirma o poder criador do sujeito pensante. É o que acontece na ficção abelairiana, na qual o mundo exterior, histórico, é questionado e “testado”, com o intuito de trazer à tona a complexidade de sentidos que o constitui, o que é feito através da composição de um discurso ambíguo, líquido, que desmascara a “objetividade” creditada ao material histórico.

Nos romances que constituem o nosso *corpus* de análise, podemos verificar a tensão entre a realidade e a ficção e o jogo incessante de vai-e-vem que se estabelece entre elas. Personalidades históricas, acontecimentos reais são colocados lado a lado com personagens e

situações fictícias, em que um olhar crítico levanta questionamentos acerca da realidade ficcionalizada. Nesse sentido, o jogo irônico corrobora a função da metaficção historiográfica, ressaltando o caráter discursivo da História como construção lingüística, tal como a ficção.

As boas intenções é o romance em que o material histórico está mais presente em relação aos outros três romances estudados neste trabalho. Abelaira constrói uma narrativa que trata dos preparativos revolucionários que vão levar ao declínio o regime monárquico e instaurar o republicano, num passado recente, para representar a luta contra o regime fascista, no tempo presente. Teríamos uma simples releitura do passado ao mesmo tempo em que se reflete sobre o presente, não fosse o discurso contraditório das personagens abalar a convicção da luta. É que encontramos disseminadas pelo discurso das personagens reflexões que ameaçam a eficácia da revolução, tanto a republicana como a socialista: Vasco luta, mesmo sabendo que a república não trará a melhoria social pela qual luta, mesmo sabendo que as revoluções fazem-se com mentiras (cf. *BI*, p. 39-44); e depois de instaurada a república, Vasco tem de continuar a resistência, dessa vez contra o fascismo: o desejo de matar o rei (cf. *BI*, p. 19-20) transmuda para o desejo da morte de Oliveira Salazar (*OA*, p. 180). A História se repete por meios distintos e o ideal revolucionário continua sempre utópico. Enfim, como alerta Alexandre Soares, é inútil agir sem certezas.

Em *Sem tecto, entre ruínas, Outrora agora e Nem só mas também*, as personagens, todas intelectuais esquerdistas, executam a ação somente no nível da palavra. Elas discutem os problemas sócio-econômicos, mas agem de forma contraditória. O marasmo, a apatia que as personagens demonstram frente ao espaço público vai de encontro à lucidez, à inteligência e ao espírito crítico com que percebem a realidade. Em *Bolor*, essa apatia chega a ser atribuída ao fascismo, enquanto a impotência resultaria do poder exercido pelo sistema. Contudo, mesmo depois do 25 de Abril, podemos verificar a inércia, o marasmo que envolve as personagens e a forma como elas lidam com o social.

Apesar das constantes discussões sobre os rumos da administração política portuguesa e das críticas ao desenvolvimento acelerado do capitalismo, com conseqüências desumanas para a maioria das pessoas, as reuniões dos amigos cumprem somente a função de alimentar o próprio narcisismo. O comportamento é completamente ambíguo, e a boa-nova da adoção de um menino cego por Eurico e Joana não chega a ser comentada pelo casal, que andava entusiasmado com a criança (cf. *NST*, p. 95-99). Embora as personagens simpatizem com o socialismo, não demonstram interesse em ações de caráter comunitário-social.

Podemos verificar que o ideal socialista de bem-estar social é gradativamente contaminado pelo capitalismo, pondo em evidência o individualismo e o consumismo. A causa social, muitas vezes, é posta de lado para satisfazer os interesses pessoais, como o simbólico sonho de Maria Brenda, no qual ela gasta com a compra de um anel o dinheiro que queria levar à família do Júlio Miguel, que estava preso, acusado por ela de roubar-lhe a carteira (cf. *BI*, p.234-235). E o que dizer de João Gilberto, de *Sem tecto, entre ruínas*, a perambular pela casa da Júlia e do Bastos, onde os amigos se encontram, ouvindo as conversas sobre política, mas interessando-se mais pelos assuntos íntimos entre as mulheres, enquanto lembra de comerciais de variados produtos. Ou ainda Jerónimo, a pensar que “podemos avaliar hoje as pessoas pelos automóveis, autênticos prolongamentos do eu, mais verdadeiros que o próprio eu?” (*OA*, p. 108) Já o narrador de *Nem só mas também* pensa nas

conversas habituais, mais ou menos vazias – e abarcando todos os temas do universo (a destruição da floresta tropical, a crise do Benfica, os morticínios da Argélia, a despenalização do aborto e as contradições do PS, a queda da URSS, os Estados Unidos, senhores do mundo, a proliferação dos grandes centros comerciais, a droga, a influência da televisão, o desemprego, o mito do mercado, a arquitectura portuguesa durante o fascismo, as vantagens das solas de couro sobre as solas de borracha, muito mais saudáveis, o bombeiro que queria matar os assassinos com maçarico, as virtudes da vitamina E, essencial no combate contra os radicais livres). Conversas apaixonadas umas, outras não (...) (*NST*, p. 95)

Como podemos constatar nesse excerto, não há uma hierarquia entre os mais variados assuntos abordados nas conversas, como a destruição das florestas tropicais, a crise do time de

futebol e os morticínios na Argélia. Embora algumas conversas sejam mais apaixonadas do que as outras, todas elas têm a mesma função: preencher o tempo em que os amigos estão reunidos, brilhar entre eles com o discurso acabado de proferir. São conversas “mais ou menos vazias” que servem para manter a convivência de um pequeno grupo de amigos, intelectuais burgueses bem instalados. Também Jerónimo pensa que “assistimos em directo (quase em directo), na televisão, às chacinas horríveis, mas, comodamente sentados, senti-mo-las verdadeiramente? Sofremos no coração ou reflectimos, distanciados, acerca da loucura humana, bom tema para abstractas meditações?” (OA, p. 192) É a própria personagem que se auto-examina e avalia a enorme distância que a separa do restante da população marginalizada, tomando consciência de que as misérias do mundo servem para que os ditos “intelectuais” se comprazam em formular as “abstractas meditações”.

Por conseguinte, Maria Brenda critica a educação que recebeu do pai, ex-militante republicano, pois não há espaço para a fraternidade, mas somente para a miséria, no mundo onde vive: o pai ensinou-a a ser infeliz. Ela enfrenta, assim, um duelo consigo mesma: quer usufruir de seu próprio bem-estar, mas está quase sempre amargurando remorsos por ser egoísta num mundo de tanta carência (cf. BI, p. 84-85). Chega mesmo a confessar a Bernardo o seu egoísmo, o desejo de que todas as coisas percam a beleza, de que não haja mais gente generosa, nem amor, somente a mesquinhez (cf. BI, p. 238).

A incoerência entre a consciência social e as atitudes das personagens representa o movimento de vai-e-vem da ironia. Abelaira mostra, assim, que, através da contingência e do constante deslizar entre a plenitude e a vacuidade, o mundo dá continuidade a seu movimento cíclico. A contradição e a incerteza que definem o comportamento das personagens desvelam a complexidade da condição existencial, fazendo-nos refletir sobre o inextricável paradoxo humano: o “ser” e o “nada”. A pós-modernidade potencializa esse conflito ao máximo, já que nunca essas mudanças foram sentidas tão profundamente, nunca houve transformações com

tal intensidade em períodos anteriores da História da civilização humana, como argumenta Giddens (1991). Mas ocorrem numa sociedade que, por mais que se desenvolva científica e tecnologicamente, não consegue (ou talvez a ambição não permita que o consiga) corrigir suas misérias nem ao menos aliviar sua impotência.

De acordo com o historiador Eric Hobsbawm, “o motivo dessa impotência estava não apenas na verdadeira complexidade da crise mundial, mas também no aparente fracasso de todos os programas, velhos e novos, para controlar e melhorar os problemas da raça humana.” (HOBSBAWM, 1995, p. 541) É por esta razão que Hobsbawm defende que o final do século XX foi marcado por uma melancolia *fin de siècle* e que Eduardo Lourenço, ao estabelecer um estudo comparativo entre o final do século XIX e o final do século XX, conclui que “nós aceitamos o que há cem anos era inaceitável e convivemos com ele como se fosse aceitável. Ultrapassamos o seio do espanto e da indignação.” (LOURENÇO, 1992, p. 37) Se o Decadentismo do final do século XIX se caracterizou por um estado de sensibilidade em que o próprio homem finissecular estava desgostoso de si mesmo e de uma civilização em crise aberta, em que se agudizava “a consciência de um estado de decadência social e cultural” (PEREIRA, 1975, p. 23), o final do século XX contemplou “uma caoticidade civilizacional, económica, ideológica, religiosa e cultural, mas *sem pânico*.” (LOURENÇO, 1992, p. 38) O final do século passado viu surgir uma humanidade indiferente ao seu tempo.

Enfim, essa sensação de impotência e essa indiferença em relação ao mundo exterior dizem respeito à efemeridade de tudo, de que as últimas décadas não cansam de dar provas. Nada parece ser relevante porque tudo pode mudar de posição a qualquer momento, e escorrer como os líquidos, que só possuem uma forma definida quando estão condicionados, podendo vazar por qualquer fenda a qualquer instante. Para além disso, somente as leis que regem a economia mundial parecem manter o movimento com uma certa previsibilidade. Eis o grande paradoxo do nosso tempo.

5 À GUIZA DE CONCLUSÃO: UMA TENTATIVA DE DESCREVER AS IMAGENS LÍQUIDAS

Estrangeiro aqui como em toda a parte,
Casual na vida como na alma

ÁLVARO DE CAMPOS
Lisbon revisited

Nesta tentativa de descrever as *Imagens Líquidas* na ficção de Augusto Abelaira somente podemos concluir, com certeza, que tudo em sua obra é relativo e multifacetado. Percorremos um caminho quando havia muitos outros a seguir, e o ponto de chegada aponta inevitavelmente para outros começos, e percebemos, então, que há diversas maneiras de se ler o texto abelairiano, que ele é plurissignificativo, que não se esgota nunca, é uma dessas obras que resistem ao tempo e permanecem atuais porque penetram fundo na existência humana e espelham nossa fragilidade. E antes de iniciar a apontar algumas conclusões ao final desta leitura da ficção abelairiana, lembro as palavras de Maria Lúcia Lepecki, que afirma, ao final de um estudo sobre *Bolor*, que “nada impede que tudo seja de outro modo...” (LEPECKI, 2004, p. 98)

Um dos temas fundamentais da obra de Abelaira é sem dúvida a reflexão sobre a História portuguesa e a mundial na contemporaneidade. O nosso estudo propôs uma leitura que estabelece a relação do sujeito com a História na ficção. A análise feita nos permitiu concluir que o escritor desenvolveu um discurso que trabalha com a fragmentação, com a ambigüidade e a fluidez, que se utiliza da linguagem parentética, intercalada, que reúne traços de estéticas literárias diferentes e que constrói uma narrativa híbrida do ponto de vista dos gêneros literários, tudo para poder encenar essa fase histórica do Ocidente, reproduzindo toda a sua ambigüidade.

Nossa perspectiva de abordagem do texto abelairiano procurou a sustentação teórica nos estudos sociais e históricos, com o objetivo de verificar como a obra literária reflete o período contemporâneo, permitindo-nos, assim, melhor entendê-lo. Procurou também sustentar-se nos estudos lingüísticos sobre a ironia romântica, estratégia discursiva que representa a contradição e o movimento constante das coisas. Verificamos que a ironia contribui para a construção de uma multiplicidade de sentidos, traduzindo a mobilidade do espaço contemporâneo.

A expressão “modernidade líquida” foi cunhada por Zygmunt Bauman (2001) a partir de seus estudos sociais para explicar a vertiginosa e constante transformação nos modos de organização social na segunda metade do século XX. A partir da Era Moderna, que conforme Bauman (1999) iniciou com o Iluminismo, a sociedade, sobretudo a ocidental, viu emergir uma busca incessante do progresso científico e tecnológico, que afetou também o campo filosófico, ético e moral, ocasionando uma ruptura gradativa com a tradição. O século passado foi decisivo principalmente pela aceleração com que as mudanças foram produzidas, para o que vários fatores concorreram, como o desenvolvimento frenético do capitalismo, do mercado de consumo, da economia globalizada. A aceleração do progresso no último século transformou profundamente a forma de o homem se organizar em sociedade: tudo se tornou tão móvel, efêmero, que a metáfora da liquidez, que representa o estado dos líquidos que estão sempre em constante movimento sem se deixar deter a uma forma fixa, sólida, foi criada para simbolizar o fluido e rápido mundo coetâneo.

Talvez o que mais chame a atenção seja o fato de Abelaira explorar a representação da História através de uma insistente recorrência ao espaço privado. Parece um paradoxo, mas é no espaço íntimo – reuniões na casa de amigos, encontros nos cafés (que embora sejam lugares públicos, representam uma extensão do domínio privado, pois esses encontros sempre ocorrem em presença de amigos ou, se há desconhecidos, o narrador lhes (des)vela as

intimidades - podemos citar como exemplo o casal que o narrador de *Nem só mas também* observa na Esplanada de Belém), conquistas amorosas – que a discussão em torno do espaço público – sobretudo sobre os rumos da política e da economia – acontece. Criando uma “narrativa dramática”, no sentido de que são as próprias personagens as articuladoras do discurso, o escritor põe em cena personagens pertencentes a um pequeno segmento da burguesia, geralmente intelectuais, que defendem uma postura ideológica de esquerda, simpatizantes do socialismo.

É curioso o fato de as personagens irem envelhecendo, acompanhando a idade do escritor. Em entrevista a Rodrigues da Silva, Abelaira afirma que vai utilizando “uma certa experiência” e que tem-lhe dado jeito ir dando às personagens a idade que vai tendo (ABELAIRA, 1996b, p. 6). A começar pelo posicionamento ideológico das personagens-protagonistas e seu gradativo “envelhecimento” no decorrer dos romances publicados, poderíamos estabelecer pontos de contato entre elas e o seu criador²¹, o que nos permite observar que o escritor veicula sua visão do mundo na obra de ficção. Contudo, esse não é o nosso interesse.

As situações representadas na ficção parecem crônicas da vida diária (devemos lembrar que Abelaira desempenhou a atividade de cronista no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* e *O Jornal*), em que a causalidade e a casualidade que norteiam a existência das personagens garantem o aspecto de verossimilhança. No entanto, a construção de uma narrativa auto-reflexiva, dobrada sobre seu processo de composição, revela que tanto a escrita como a linguagem para representar o mundo vivido são construções culturais.

Esses traços característicos são encontrados em toda obra abelairiana, só havendo uma diferenciação quanto à intensidade com que são trabalhados. Por esse motivo, escolhemos para a análise quatro romances distribuídos pelas mais de quatro décadas da produção do

²¹ Em artigo sobre o romance *Outrora agora*, Carlos Reis (1996) alude ao caráter autobiográfico dos romances de Augusto Abelaira.

escritor. O domínio privado ganha grande espaço no decorrer da obra, acentuando-se mais a partir de *Bolor*. Atribuímos isso ao fato de Abelaira ter uma visão do mundo muito aguçada e que, mesmo defendendo uma postura esquerdista por parte das personagens, que também é a sua, dissemina nelas a dúvida corrosiva da ineficácia do ideal socialista, e mesmo os revolucionários Alexandre Soares e Vasco Miroto, de *As boas intenções*, não têm certezas, sendo, portanto, estúpido agir sem elas. Além disso, o desenvolvimento frenético do mercado de consumo alimenta o desejo de ter/consumir, refletindo o comportamento dominante em uma sociedade estruturada sobre os pilares do hedonismo. Por esta razão, as personagens mantêm reservas ao domínio público em favor do domínio privado, no qual reina absoluto o individualismo.

A Revolução de Abril serviu como um divisor de águas para a escolha dos romances que compuseram nosso *corpus* de análise. Com essa escolha, podemos justificar mais uma vez nossa hipótese de trabalho de que a estagnação da História e a impotência das personagens, representadas na obra literária, simbolizam uma grande mudança comportamental e uma grave crise ético-moral, originadas principalmente a partir da constante reformulação dos valores de ordem social e da intensa transformação na organização social e nas relações econômicas, que vêm se espalhando sobretudo no Ocidente desde o final do século XIX. E essa “paralisia” pouco tem a ver com os quase cinquenta anos de fascismo.

De acordo com Oliveira (apud MOURÃO, 2000, p. 98):

Foi preciso o 25 de Abril para reconhecermos que a história tinha parado e isto não chega sequer a ser um paradoxo. O 25 de Abril foi essa aceleração do tempo português que nos fez ir apanhar a história lá mais adiante, no seu verdadeiro lugar – o lugar das ruínas das “narrativas legitimadoras”, que deixava a Europa entregue à democracia como mal menor e à gestão de um tempo que já não corre para um qualquer lugar exterior, antes se alarga num presente cada vez mais homogêneo.

Realmente foi preciso o 25 de Abril e a euforia inicial abrandar para se constatar que o desejado desenrolar da história não iria acontecer da forma como era esperado. No entanto,

parece-nos que a obra de Abelaira já dava indícios de que a história iria se repetir, dando continuidade aos movimentos cíclicos, ainda no romance *As boas intenções*. Neste romance, para além da incerteza que corrói a ação das personagens comprometidas com a causa social, a transposição de tempos para referir uma história presente através da representação de um passado não tão distante – a substituição da revolução socialista pela revolução republicana, ambas assinaladas pelo fracasso – pode estar sugerindo a ineficácia de qualquer tentativa de mudar os rumos da história. É significativa também, nesse romance, a prolepse em que a bisneta de Maria Brenda, que realizou o sonho da bisavó tornando-se atriz, e que após representar a Nora da peça *A casa da boneca*, do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, não compreende a comoção dos espectadores que a aplaudem, eles que são homens livres:

“Que se passa para que continuemos a sofrer com a *Antígona* e o *Prometeu* (nós que jamais poderemos ser presos e assassinados por um tirano), com a Nora (nós que somos livres, somos independentes), com os *Tecelões* (nós que não sabemos o que seja a fome)? Ah, talvez isto: ver estas obras que nos contam uma história tão longínqua e passada ajuda-nos a compreender o presente, a medir-lhe o valor, a defender se for necessário este mundo sem cadeias. Precisamente por já não ser a nossa história, ela revela-nos um pouco da nossa história.” (*BI*, p. 77)

Esse futuro antecipado pela prolepse, em discurso indireto-livre, revela uma geração sem consciência da história passada, sem memória, alienada. Essa história que é necessária para se entender o presente, para medir-lhe o valor, para defender este mundo quando a liberdade for ameaçada. *As boas intenções* parece alertar para uma história que mantém uma linha de evolução bastante similar, donde se destaca uma certa previsibilidade na forma como o poder é exercido.

O que dizer então de *Sem tecto, entre ruínas*, romance publicado cinco anos depois da Revolução, em que há uma representação da estagnação do tempo, através da personagem-narradora que anda à deriva e chega a se perguntar pasma: “adormeci?”, “acordei?” (cf. *STR*, p. 130), que se sente indiferente, emocionada apenas por não sentir emoção alguma quando lê no jornal a notícia do agravamento do estado de saúde de Salazar. A sugestão mais direta da

continuidade da história vem inscrita no “Posfácio talvez inútil para ser lido alguns dias depois”, no qual Abelaira explica porque decidiu publicar o romance, cuja ação ocorre no ano de 1968, mesmo depois do 25 de Abril de 1974. Desse modo, Abelaira declara que publicou o romance porque “pareceu-[lhe] que conservaria maior actualidade se respeitasse – tanto quanto possível – a regra de ignorar a história portuguesa mais recente” (*STR*, p. 249). Ora, claro está que ele se refere ao clima de apatia, de estagnação do tempo presente na obra com os tempos pós-revolução, por isso a obra conserva maior atualidade, porque, afinal, não houve mudanças significativas.

Outrora agora apresenta no próprio título a transposição temporal entre o passado e o presente, numa intriga que perpassa tanto o espaço íntimo como o público. A procura da intimidade com uma mulher que vem do passado é ameaçada pela presença de outras duas mulheres, mais jovens, do presente, caracterizando um conflito tenso que envolve duas gerações separadas pelo Maio de 1968, em que o comportamento ditado pela educação moralista disputa o lugar com o desejo e a permissividade. E o autoritarismo e a hipocrisia do fascismo salazarista de outrora se transformou na mediocridade cavaquista de agora. Se, por um lado, há mudanças significativas no que tange ao comportamento, por outro, há uma estagnação no que diz respeito ao progresso da história, que se repete por vias diferentes.

Já em *Nem só mas também* há poucas referências à Revolução dos Cravos, porém o questionamento sobre o seu fracasso ainda está latente (cf. *NST*, p. 126). Também há poucas passagens que tratam da má administração política portuguesa (cf. *NST*, p. 100), sendo que a ênfase fica por conta da economia globalizada, da industrialização, da artificialidade de tudo - até da comida -, do consumismo, dos problemas ecológicos, do aumento das diferenças sociais. O foco do olhar crítico já não é mais o território português, mas à maneira da globalização que rompe as fronteiras para encurtar as distâncias no mundo todo, também a matéria do relato do narrador se expande, refletindo questionamentos e preocupações

pertinentes ao mundo coetâneo. Não que essas reflexões não fizessem parte das preocupações das personagens dos demais romances; mas, neste último, elas ganham a cena, reproduzindo, na ficção, o período conturbado das últimas décadas do século passado e do início deste.

Quanto mais o comportamento do homem na sociedade é marcado pelo individualismo e pelo hedonismo, mais Abelaira representa o espaço da intimidade na obra ficcional. Neste sentido, *Bolor*, publicado no final da década de sessenta, é o marco da narrativa subjetiva, em primeira pessoa, – um romance-diário em que o sujeito se perde nos labirintos da intimidade, inventando-se outro(s), numa tentativa de compreender-se e compreender o outro. A produção de romances com foco narrativo em primeira pessoa traduz o que Sennett (1998) chamou de “tirantias da intimidade”, revelando uma postura social alicerçada nos pilares do individualismo. Dos quatro romances analisados, três são narrados em primeira pessoa, em que os protagonistas, mesmo registrando e comentando eventos do espaço público, avaliam, comentam e registram esses eventos sob a sua visão do mundo, sendo, contudo, o registro da matéria íntima o que mais preenche o papel.

Se a matéria narrada reflete os sentimentos, as sensações, a vida quotidiana das personagens-protagonistas, que se espelham no papel como numa postura narcisista, também a reflexão sobre o próprio ato da escrita e a incapacidade da linguagem para reproduzir o vivido reproduz o narcisismo dessa escrita. Uma escrita que se mostra como processo de composição, que se interroga, que (des)vela a fluidez e a ambigüidade do discurso, que ora se quer verossímil, refletindo a realidade, ora mostra sua incongruência para representar essa realidade, demonstrando, assim, que é artefato, pura construção artificial.

Num mundo em que tudo pode ser produzido “industrialmente”, em que o capitalismo possibilitou o desenvolvimento ao máximo da compulsão consumista, em que as relações interpessoais enfraquecem cada vez mais, em que o próprio ser humano passa a ter o valor de mercadoria, sendo portanto substituível, onde tudo é momentâneo, fragmentado, ambíguo, só

poderia emergir uma narrativa híbrida, fluida, que encena a contraditória condição humana. O romance abelairiano explora a ambigüidade e a liquidez de uma sociedade que delegou ao esquecimento sua tradição, seus valores, crenças, para consagrar sempre o novo, o provisório, em que mesmo o saber científico tem suas definições sempre ameaçadas.

Num espaço marcado pela efemeridade, Abelaira cria personagens que vivem na corda bamba, que representam sucessivos papéis para manter ou estabelecer os vínculos afetivos, que agem contraditoriamente. Personagens que representam sempre um papel por não serem ninguém, ou nunca terem se encontrado, ou terem ido dar a um grande buraco, como resume o professor Mendonça em *Nem só mas também*. Enfim, de tanto mascararem-se, as personagens (des)cobrem o vazio interior; eis o grande paradoxo: de tanto ser um pouco de tudo, da multiplicidade, elas descobrem que são vazias, ocas.

É a ironia romântica que reproduz esse clima de constante transitoriedade, esse movimento de vai-e-vem interminável, próprio da existência humana. O discurso sinuoso, híbrido, fluido, líquido reflete a incapacidade de se reter por algum tempo qualquer consideração, qualquer certeza, qualquer conclusão; é como o nosso próprio discurso, que tenta traduzir uma leitura possível da ficção de Augusto Abelaira, mas que, a cada momento, tende a desfazer-se. Afinal, as imagens líquidas não resistem ao tempo, assim como o ser, assim como a vida.

Numa narrativa que se mostra plural, diversa, as perguntas realmente são mais importantes que as respostas, como ensinava o sábio professor Mendonça, pois as respostas são conclusivas, restritas; contudo, as perguntas são inquietantes, revelam a alteridade, o desconhecido. As perguntas “exprimem curiosidades, e sem curiosidades não há cultura” (cf. *NST*, p. 91), como a obra aberta de Augusto Abelaira que aguça o espírito, a inteligência, a imaginação, sem, contudo, perder o sabor da fruição literária, o que significa dizer que nossas conclusões, que acreditamos válidas para esse momento, neste trabalho, podem vir a ser

superadas por outras, num curto espaço de tempo. Que o seu valor provisório, porém, possa se constituir numa contribuição para o estudo da obra de Abelaira.

6 REFERÊNCIAS

DO AUTOR ESTUDADO

ABELAIRA, Augusto. *A cidade das flores*. 7. ed. Lisboa: O Jornal, 1984.

_____. *Os desertores*. 4. ed. Amadora: Bertrand, 1978.

_____. *A palavra é de ouro*. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1973.

_____. *O nariz de Cleópatra*. Amadora: Bertrand, 1962.

_____. *As boas intenções*. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1971.

_____. *Enseada amena*. 4. ed. Lisboa: Presença, 1997.

_____. *Bolor*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

_____. *Quatro paredes nuas*. Amadora: Bertrand, 1972.

_____. *Sem tecto, entre ruínas*. Amadora: Bertrand, 1979.

_____. *Anfitrião outra vez*. Lisboa: Moraes, 1980.

_____. *O triunfo da morte*. Lisboa: Sá da Costa, 1981.

_____. *O bosque harmonioso*. Lisboa: Sá da Costa, 1982.

_____. *O único animal que?* Lisboa: O Jornal, 1985.

_____. *Deste modo ou daquele*. Lisboa: O Jornal, 1990a.

_____. *Outrora agora*. Lisboa: Presença, 1996a.

_____. *Nem só mas também*. Lisboa: Presença, 2004.

_____. Escrevo romances policiais sem cadáver. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Ano X, n. 420, 24 a 30 jul. 1990b. p.8-11. Entrevista concedida a José Carlos de Vasconcelos.

_____. A palavra é de ouro. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Ano XVI, n. 665, 10 a 23 abr. 1996b. p. 6-8. Entrevista concedida a Rodrigues da Silva.

SOBRE A OBRA DE AUGUSTO ABELAIRA

ARÊAS, Vilma. *A cicatriz e o verbo: análise da obra romanesca de Augusto Abelaira*. Rio de Janeiro: Casa da Medalha, 1972.

_____. Augusto Abelaira: a construção. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da.(org.) *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 303-309.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. O processo do romance em Augusto Abelaira. In: _____. *Uma visão brasileira da literatura portuguesa*. Coimbra: Almedina, 1973. p. 231-235.

CAMILO, João. Augusto Abelaira e Vergílio Ferreira: plenitudes breves e absolutos adiados. *Arquivos do Centro Cultural Português de Paris*. Lisboa; Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983. p. 413-468.

CASTILHO, Adriana Pereira de. Representação e jogo em *As boas intenções*. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Vol. 11, n. 13, jun. 1991. p. 35-42.

COELHO, Nelly Novaes. Augusto Abelaira: “consciência histórica” de uma geração. In: _____. *Escritores portugueses*. São Paulo: Quiron, 1973. p. 81-118.

COSTA, Linda Santos. Um segredo intacto. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa, ano X, n. 421, 31 jul. a 6 ag. 1990. p. 11.

CRUZ, Gastão. Marivaux, Mozart, Renoir... *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, ano XXIII, n. 855, 9 a 22 jul. 2003, p. 10.

DUARTE, Lélia Parreira. Abelaira e ironia: uma dupla cada vez mais íntima. *Letras e Letras*. Lisboa, Portugal. Ano IV, n. 44. ab. 1991. p. 5.

_____. De boas intenções... – a construção irônica de alguns romances de Augusto Abelaira. *Quinto Império*. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa. n. 6. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1996.

_____. A morte e o saber da escrita em textos da literatura portuguesa contemporânea. In: _____. (org.) *As máscaras de Persófone*: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Rio de Janeiro: Bruxedo; Belo Horizonte, MG: PUC Minas, 2006a. p. 151-190.

_____. *Nem só mas também*: escrever na água, com Augusto Abelaira. In: Anais do XX ENCONTRO DE PROFESSORES BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA – “NO LIMITE DOS SENTIDOS”, 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFF, 2005.

_____. Ricardo Reis e Álvaro de Campos: a modernidade como elaboração da tradição e da vanguarda em Fernando Pessoa. In: ANAIS DO X CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC – “LUGARES DO DISCURSO”, 2006b, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UERJ.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. *A escritura do provável em Augusto Abelaira*. 1988. 197 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988.

FRANÇA, Maria José Moreira F. *A aventura do texto O bosque harmonioso*, de Augusto Abelaira. 1996, 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

OLIVEIRA, Marcelo Gonçalves. *Em busca do tempo presente: tempo, discurso e sujeito em Augusto Abelaira*. 2000. 124 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 2000.

LEPECKI, Maria Lúcia. A arte de pensar: metáfora, mulher e discurso em *Bolor*, de Augusto Abelaira. In: _____. *Uma questão de ouvido*: ensaios de retórica e de interpretação literária. Lisboa: Dom Quixote, 2004. p. 69-98.

_____. Augusto Abelaira: o fio invisível. In: _____. *Meridianos do texto*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1979. p. 135-149.

LIMA, Isabel Pires de. Traços pós-modernos na ficção portuguesa actual. *Semear*. Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses. n. 4. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2000. p. 9-28.

LOPES, Óscar. *As boas intenções*, romance, Lisboa, 1963. In: _____. *Os sinais e os sentidos*. Lisboa: Caminho, 1986. p. 275-280.

LOURENÇO, Eduardo. Da ubiqüidade. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, ano XXIII, n. 855, 9 a 22 jul. 2003, p. 11.

_____. Literatura e revolução. *Colóquio Letras*. Lisboa, n. 78, mar. 1984, p. 7-16.

MACHADO, Carlos. *Entre a utopia e o apocalipse*. Augusto Abelaira e o fim da história. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

NAMORA, Fernando. Ler e reler Abelaira. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, ano II, n. 28, 16 a 29 març. 1982. p. 2-3.

REAL, Miguel. O triunfo do cepticismo. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, ano XXIV, n. 877, 12 a 25 maio 2004. p. 8-10.

REIS, Carlos. Augusto Abelaira: romance de geração. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, ano XVI, n. 668, 22 maio a 4 jun. 1996. p. 23-24.

RODRIGUES, Urbano Tavares. O amor em Abelaira. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, ano XXIV, n. 884, 18 a 31 ag. 2004. p. 18-19.

RUAS, Luci. *Sem tecto entre ruínas*, romance de um tempo de espera. In: XIX ENCONTRO BRASILEIRO DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA, 2003, Curitiba. *Anais...* Curitiba: UFPR, 2003, p. 558-564.

SARTORI, Edimara Luciana. *Individualismo, fragmentação e vazío em Bolor*, de Augusto Abelaira. 2002. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2002.

SEIXO, Maria Alzira. Augusto Abelaira: um tempo de convergência. In: _____. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. 2. ed. [s.l.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. p. 203-232.

SIMÕES, João Gaspar. Augusto Abelaira. In: _____. *Crítica III*. Lisboa: Delfos, [s.d.]. p. 441-450.

VIEIRA, Agripina Carriço. Temas e variações na escrita de Augusto Abelaira. *Colóquio Letras*. Lisboa, n. 161/162, jul./dez. 2002. p. 109-118.

OBRAS GERAIS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista*. São Paulo: Ática, 1981.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASQUALIN, Maria Aparecida. *História social da Literatura Portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1994.

ALBÉRÈS, R.-M. *Histoire du roman moderne*. Paris: Albin Michel, 1962.

ALLIGOOD, Kathleen T.; SAVER, Tim D.; YORKE, James A. Introduction. In: _____. *Chaos: an introduction to dynamical systems*. New York: Springer, 1996. p. V-XI.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro Sousa. 5. ed. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Modernidade e ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov; Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. vol. 1. p. 197-232.

_____. Alegoria e drama trágico. In: _____. *Origem do drama trágico alemão*. Ed., ap. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 171-260.

BOLOGNE, Jean-Claude. *História do casamento no Ocidente*. Lisboa: Temas e Debates, 1999.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOURGEOIS, René. Introduction – Les versions de l'ironie romantique. In: _____. *L'ironie romantique: Spectacle et jeu de Mme. De Staël à Gerard de Nerval*. Paris: Presses Universitaires de Grenoble, 1974. p. 7-34.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main: ou le travail de la citation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

CRUZ, Gastão. *A Moeda do Tempo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. p. 12

DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERRAZ, Maria de Lourdes A. Ironia. In: _____. *A ironia romântica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987. p. 15-45.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. *As conseqüências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 1990. p. 7-48.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 11-26; p. 282-336; 537-562.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. O saber tácito da ficção e da realidade; O imaginário radical: Castoriadis e A interação entre o fictício e o imaginário. In: _____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996. p. 13-14, 243-276.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico da filosofia*. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 223-224.

LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*. v. 4, n. 14, Paris: Seuil, 1973. p. 137-162.

LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, 1983.

LOURENÇO, Eduardo. Dois fins de século. In: XIII ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 1992, Rio de Janeiro. *Atas...* Rio de Janeiro: UFRJ, 1992, p. 32-40.

LÖWY, Michael. *Marxismo e teologia da libertação*. Trad. Myrian Veras Baptista. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1991.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MATTOSO, José. *História de Portugal*. 7 vol. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.

PAZ, Octavio. Analogia e ironia. In: _____. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 81-103.

PEREIRA, José Carlos Seabra. O Decadentismo. In: _____. *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Coimbra, 1975. p. 21-58.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 17. reimp. da 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

REIS, Carlos. *Textos teóricos do Neo-Realismo português*. Lisboa: Comunicação, 1981.

RIBEIRO, Bernardim. *Menina e moça ou saudades*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Trad. Cristóvão Santos. Lisboa: Europa-América, 1965.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973. p. 75-97.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto, 1996.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 21. ed. Mem Martins: Europa-América, 2001.

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. Gêneros literários. In: _____. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976. p. 205-228.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Amadora: Biblioteca Breve, 1977.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde e outras poesias dispersas*. 4. ed. Mem Martins: Europa-América, 2000.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 4. ed. Lisboa: Europa-América, [s.d].

<http://www.educar.org/Educacionfisicaydeportiva/olimpiadas/historia/mexico1968.asp>. Acesso em 06 out. 2006.

http://www.terra.com.br/istoe/olimpiadas/jogos/historia_mexico1968.htm. Acesso em 06 out. 2006.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)