

## 4

### As propostas estéticas de Abelaira

Antes de analisar as três obras de Abelaira à luz das premissas desta tese, este capítulo fará, em primeiro lugar, um estudo sobre a aproximação do autor com o *Nouveau Roman*, em seguida, sobre suas aproximações com o Existencialismo e, finalmente, sobre as práticas realistas que ele exerce nas obras em estudo. A escrita experimental de Abelaira se apropria de conquistas de movimentos filosóficos, estéticos e literários, em desenvolvimento no século XX, para produzir uma forma inédita de narrativa, em Portugal.

#### 4.1

##### Abelaira e o *Nouveau roman*

A descoberta da realidade só continuará a ir pra frente se se abandonar as formas usadas. Não se trata de fazer melhor, mas sim de avançar em caminhos ainda desconhecidos, onde um novo estilo se torna necessário.<sup>104</sup>

Allain Robbe-Grille

A necessidade de criar uma ficção que abarcasse uma experiência comum a todos surgiu através do entendimento de que a verossimilhança já não era um conceito-chave para o realismo histórico, como o fizera o realismo oitocentista, em uma tentativa de aproximação da realidade consciente da sua natureza convencional. Extrair a verdade histórica, onde não bastasse descrever o real, mas narrá-lo, passou a ser fundamental no século XX<sup>105</sup>, quando não se intencionava mais representar algo que não havia sido representado, visto que o real não era mais compreendido como uma realidade universal, mas sim uma realidade por vir, de possibilidades futuras, um devir histórico.

---

<sup>104</sup> ROBBE-GRILLE, *Do Realismo à Realidade*, p.106.

<sup>105</sup> LUKÁCS, Georg, *Narrar ou Descrever?*, p.65.

De acordo com o regime do visível, segundo Rancière, além do estético, há um regime onde ganhar visibilidade e demandar sua existência é um mesmo ato, o que se aplica ao neo-realismo cujos autores, de forma heterogênea, produziram uma literatura que não apenas buscava um leitor comprometido com questões históricas, mas também filosóficas, teóricas, estéticas e conceituais que ultrapassavam o tempo presente, isto é, possuíam uma preocupação com o porvir e com a partilha do comum.

Partindo do que Lukács evocou como orientação para a ficção<sup>106</sup>, escritores como Augusto Abelaira passaram a tentar ler o real não mais como um quadro social ou político. O real passou a ser tomado como uma espécie de força subterrânea que se manifesta na linguagem e na construção mental de um modelo de conhecimento do mundo. Narrar o real implicaria incluir inúmeros traços subjacentes que não teriam lugar em uma representação figurativa da realidade. A realidade, afinal, composta de micro-narrativas, de ficções, de enganos e distorções, precisava ser revelada de forma mais orgânica e menos marcada por um ponto de vista localizado ideologicamente. Nos anos sessenta, a saturação das formas convencionais de narração se tornou mais evidente, e todas as possibilidades de combinação de enredos literários já haviam sido feitas, sendo necessária, então, a criação de novos modelos de narração.

Por toda uma proposta inovadora em sua escrita que confere o seu caráter experimental, percebe-se em Abelaira uma aproximação com o *Nouveau roman*. Este movimento, iniciado na França e cujo principal teórico foi o escritor e teórico literário francês Alain Robbe-Grillet, caracterizou a literatura nos anos 50 que experimentava diferentes estilos em contrapartida à escrita tradicional. Pelo seu caráter flexível em não propor uma série de doutrinas para a escrita da ficção, considera-se mais apropriado referir-se ao *Nouveau Roman* como projeto do que como escola ou movimento.

Em Portugal, os escritores do *Nouveau roman* entraram em divergência com os escritores neo-realistas, pois estes acreditavam que o primeiro propunha uma literatura elitista que não visava atingir todas as classes sociais da sociedade, principalmente as classes trabalhadora e a marginalizada, portanto, não estaria

---

<sup>106</sup> LUKÁCS, Georg, *La théorie du Roman*, p.51.

preocupado com questões sociais. Este desentendimento promoveu extensos debates no *Jornal de Letras e Artes* e no *Jornal de Notícias*.

Em 1962, o escritor e jornalista português Artur Portela Filho afirmou que

O destino do escritor português é o neo-realismo ou o anonimato. (...) Verifique-se a escassez de estudos sobre o neo-realismo, a forma difusa, encantada ou apenas virulenta com que é abordado, as palavras inúteis que o escritor neo-realista sabe dizer sobre o movimento a que pertence. Não é escola, nem movimento, mas uma atitude perante a vida, já um novo humanismo. (...) O novo romance é o rasgão que permitirá à literatura portuguesa libertar-se de uma disciplina de “maquisards” intelectuais, legalizados, e muito contentes, perfeitamente inofensivos, fixados numa gelatina de solidariedade que funciona agora contra uma geração literária acusada de irresponsabilidade, gangsterismo...<sup>107</sup>

Se, por um lado, o *Nouveau roman* era visto como uma libertação ao rigor do neo-realismo, por outro, era percebido como uma leitura hermética e de difícil entendimento.<sup>108</sup> Anabela Diniz Branco de Oliveira, em seu trabalho acadêmico intitulado “*Nouveau roman* em Portugal – Itinerários de uma recepção”, afirma que “a censura não incomodou, não impediu a entrada do *Nouveau roman*, não criou problemas a sua abordagem crítica”<sup>109</sup> o que não causa estranhamento visto que o *Nouveau roman* opunha-se ao neo-realismo que atacava de frente o regime ditatorial dando voz e defendendo a população marginalizada. Em Portugal, o movimento foi chamado até de ‘anti-romance’.

A acirrada polêmica entre o *Nouveau roman* e o neo-realismo em Portugal apontou formas diferentes de se ver e fazer arte e as linguagens utilizadas. No entanto, segundo Anabela Dinis Branco de Oliveira, os duelos veiculados na mídia nada mais foram do que máscaras para se discutir política e fazer “intervenções ideológicas”<sup>110</sup>.

Já foram estudadas nesta tese as aproximações de Augusto Abelaira com o neo-realismo, no entanto, há de se reconhecer a influência do *Nouveau Roman* nos romances do autor quando este rejeita estruturas literárias antigas e experimenta

<sup>107</sup> FILHO, Artur Portela in *Jornal de Letras e Artes* de 06/06/1962, p. 9-12.

<sup>108</sup> MARGARIDO, Alfredo, *La difficile digestion du nouveau roman par la critique portugaise*, p. 207-222.

<sup>109</sup> OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de, *Nouveau Roman em Portugal – Itinerários de uma recepção*, p. 58.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.14.

novos estilos. Robbe-Grillet afirma que “cada romancista, cada romance, deve inventar sua própria forma”<sup>111</sup> e é justamente esse caráter experimental que destaca a obra de Abelaira, através de uma escrita que apresenta uma preocupação com o nível estético de seus romances. Uma característica marcante da obra de Abelaira, por exemplo, é a reflexão, no entanto, em seus romances, entende-se, também, que a verdade imbricada em como o autor conta uma história é tão importante quanto a história propriamente dita, por isto, é impossível pensar em *Bolor*, por exemplo, sem pensar sua estrutura confusa de um suposto diário, onde nem sempre se sabe quem escreve e onde não há uma cronologia tradicional.

Em Abelaira, as características do *Nouveau Roman* podem ser observadas na ausência de uma narrativa dramática, como em *Nem só mas também*, na concepção alternativa de tempo em *Bolor*, e na falta de um estudo psicológico dos personagens, como em *Quatro Paredes Nuas*, para selecionar alguns exemplos. Além dessas, outra característica do *Nouveau Roman* em Abelaira é a presença aleatória de fatos do cotidiano, que pode ser observada nos comentários prosaicos, nas referências às artes e aos acontecimentos mundiais.

Ao contrário da narrativa tradicional que conta os fatos e eventos da ficção, o *Nouveau Roman* endossou a interiorização dos personagens e a narração dessa interiorização como uma câmera capaz de filmar fielmente o que se passa na mente do personagem. É também em *Bolor* que o autor adota um estilo de subversão de gênero discursivo ao escrever um romance em forma de diário sem ser fiel ao seu formato, como consta no capítulo “25 de Fevereiro”.

Surpreendo Aleixo a escrever num caderno muito parecido com este (ou deixar-se-ia surpreender de propósito?).

- Um diário íntimo... – digo, vagamente recordado de que já uma vez lhe ouvi uma frase semelhante (vagamente desejoso, agora, ao cobrir o papel com palavras azuis, de fugir, ao menos, eu, a escrever um diário íntimo, de transformar este caderno num meio de me libertar de mim mesmo, de falar interessadamente dos outros.<sup>112</sup>

<sup>111</sup> ROBBE-GRILLET, Alain, *Por um novo romance*, p.10.

<sup>112</sup> ABELAIRA, Augusto, *Bolor*, p.77.

Robbe-Grillet, ao considerar o formato tradicional dos romances ultrapassado, pensa em renová-lo através de um grande interesse na subjetividade que também enfatizou a proposta do teórico de lidar com a ficção como uma possibilidade de *enlightment*, de iluminação, mais do que como puro entretenimento.

Além da interiorização, também percebida neste trecho de *Bolor*, há a menção ao diário, no entanto, percebe-se que o diário é utilizado como via para que a palavra circule. O romance começa em 11 de dezembro e logo a seguir já se tem a repetição das datas. Há dois capítulos intitulados “1 de janeiro” e o mesmo ocorre em “16 de janeiro”. Além disso, em um dado momento, já não se tem mais a noção de quem está escrevendo. A repetição das datas, a falta de clareza sobre a autoria da escrita e a ausência de uma ordem cronológica mostram a descaracterização do ‘diário’, corroborando com a idéia de que a opção por escrever um romance fora dos padrões clássicos são artifícios utilizados pelo autor para narrar sensações de sufocamento, desgaste, dúvida e incomunicabilidade que permeiam o lar dos personagens e a sociedade sob opressão onde eles habitam. De acordo com o sociólogo francês Pierre Bourdieu, “é significativo que o abandono da estrutura do romance como relato linear tenha coincido com o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido, no duplo sentido de significação e direção”<sup>113</sup>.

Em *Nem só mas também*, a narrativa de Abelaira mistura invenção e realidade, apresentando o romance do ponto de vista de um personagem narrador que é também espectador, na medida em que observa pessoas de uma esplanada enquanto é observado.

Já disse. Pelo menos a partir de certo momento, comecei a escrever não tanto para relatar o que se passava, mas por pressentir que alguma coisa havia de passar-se – o desejo portanto de fixar no papel a pré-história dessa alguma coisa ainda não acontecida mas que pode ter alguma relação com o que, embora não ainda essa coisa, irá acontecer<sup>114</sup>.

Mais uma vez, Abelaira escreve um romance cujo tema principal é a escrita como artifício primordial de registro e de memória. Através do registro dos sujeitos e ações observados na esplanada, o personagem discorre sobre o que vê, sobre o que

<sup>113</sup> BOURDIEU, Pierre, *A Ilusão Biográfica*, p.185.

<sup>114</sup> ABELAIRA, AUGUSTO, *Nem só mas também*, p.167.

sente sobre o que vê e sobre pensamentos que “atropelam” sua observação. Também neste romance, percebe-se uma característica do *Nouveau Roman* em dar importância aos objetos e ao que relaciona-se com o cotidiano.

Explico: sem dinheiro na carteira (de tarde, os bancos fechados), fiquei mal-disposto, lamentei a existência dos cartões magnéticos, como lamento a existência dos automóveis, dos esquentadores, dos frigoríficos, quando se avariam. Irritação que me conduziu à esplanada de Belém, aproveitando a tarde de sol para tomar café junto ao Tejo (antes, decidira ir comprar um casaco), mas poderia ter decidido ir a outro sítio – não há um nexó lógico, psicológico ou metafísico entre a falta de dinheiro e a ida a Belém, simplesmente acontece ser essa uma das muitas, mas finitas possibilidades da minha decisão. Ir a Xangai? Difícil.<sup>115</sup>

Neste romance, observa-se a característica do *Nouveau Roman* de descrição dos objetos em detrimento da descrição dos personagens. Em *Nem só mas também*, assim como em *Bolor*, os personagens não são descritos, nem psicologicamente nem fisicamente. O que o leitor tem conhecimento a respeito deles tem muito do que é narrado quando eles se expõem, em suas digressões, e através da descrição dos objetos que os cercam. No trecho acima, extraído de *Nem só mas também*, a narrativa avança a partir da valorização dos objetos, associados ao consumo, como dinheiro, carteira, cartões magnéticos e automóveis.

Nas obras aqui citadas, o autor questiona a narrativa tradicional e, decerto, cria romances complexos e que, muitas vezes, exigem um leitor insistente, curioso e disposto a ler nas entrelinhas, no dito e no não-dito. Em *Bolor*, por exemplo, não há uma narrativa óbvia com acontecimentos baseados em causa e efeito que guiem a leitura, ao contrário. Esta obra exige do leitor uma sensibilidade aguçada que o permita compreender os eventos que estão realmente sendo colocados em questão. Por exemplo, em uma breve descrição do romance, afirma-se ser ele sobre um triângulo amoroso envolvendo três personagens. De fato, Humberto é melhor amigo do amante de sua mulher, contudo, essa situação é apenas pano de fundo para um romance que apresenta uma análise, nada óbvia, da alta classe média portuguesa da segunda metade do século XX. Com este exemplo, podemos perceber a aproximação do autor com o *nouveau roman*, ao criar um romance que foge dos moldes da

---

<sup>115</sup> ABELAIRA, AUGUSTO, *Nem só mas também*, p.167.

narrativa tradicional para alcançar um nível de exigência do seu leitor que faça com que este saia de uma zona de conforto e tenha contato com o que não é ou não pode ser abertamente explanado.

Cabe aqui ressaltar que a apropriação de características do *Nouveau roman* não distancia o autor das premissas do neo-realismo, isto é, não o torna menos *engagé* no processo político e econômico do seu país. É através de uma escrita experimental que faz uso de objetivação, da subversão da noção de tempo, de amplo uso de digressões e de um trabalho exaustivo com a linguagem, que o autor despista a censura e procura combater a mentalidade passiva de uma parcela do povo português.

*Nem só mas também*, por exemplo, apesar de não ser um romance engajado no sentido de denunciar formas precárias e injustas de vida, é um romance político na medida em que gira em torno da escrita de um personagem e de suas digressões ao ser observador e observado. Este romance não busca fornecer uma narrativa linear que tenha como finalidade apresentar um desfecho de uma história, ao contrário, ele suscita dúvidas no leitor que o levem a buscar uma compreensão ampla da narrativa que saia do texto e parta para a experiência. Mais uma vez, Abelaira coloca a escrita como possibilidade de entendimento de questões subjacentes ao ser humano e sua vida.

Com base no estudo das aproximações de Abelaira com o neo-realismo e com o *nouveau roman* entende-se que o autor é neo-realista porque focaliza a sociedade portuguesa e sua mentalidade passiva. A saída que ele propõe tem a ver com a ruptura com a certeza e com a verdade, pressupostos da literatura neo-realista, voltando-se para soluções não causais, interiores, silenciosas e de difusão quase secreta como se vê no *nouveau roman*.

## 4.2

### Abelaira e o Existencialismo

Estou abandonado no mundo por minha conta, não no sentido de estar abandonado e passivamente num universo hostil, como a tábua que flutua sobre a água, mas, pelo contrário, naquele em que me encontro subitamente só e sem ajuda, inserido num mundo pelo qual sou inteiramente responsável, sem poder, faça o que fizer, separar-me, nem por um instante, desta responsabilidade.

Jean-Paul Sartre<sup>116</sup>

Nesta seção, investigarei as aproximações de Augusto Abelaira com as teorias existencialistas discutidas pelo filósofo francês Jean Paul Sartre. Cabe ressaltar que não é objetivo deste estudo definir Abelaira como um escritor existencialista. No entanto, o que se observa ao entrar em contato com a obra de Abelaira é uma abordagem existencial do indivíduo que se aproxima da abordagem defendida pelos existencialistas. Sendo assim, buscar-se-á analisar as obras em estudo à luz do existencialismo sartriano, ciente de que esta é mais uma contribuição para entender o lugar do escritor Augusto Abelaira e suas propostas estéticas na literatura portuguesa do século XX.

Nascida como corrente filosófica em uma Europa exausta pós-segunda guerra, tendo origens, principalmente, nas obras de Sören Kierkegaard (1813-1855), o foco do pensamento em uma realidade mais concreta, o Existencialismo foi então amplamente estudado através de uma vasta produção mental e textual de intelectuais como Jean Paul Sartre, Albert Camus, Boris Vian, Simone de Beauvoir, para citar alguns.

Segundo o escritor português Vergílio Ferreira, a literatura existencialista produzida em Portugal encontra-se nos contos de Herberto Helder; nas obras de Almeida Faria e Fernanda Botelho; no romance *Domingo à Tarde*, de Fernando Namora; no problema da comunicabilidade em Bessa-Luís; na problemática da comunhão ou da solidão humana em Maria Judite de Carvalho e Urbano Tavares

---

<sup>116</sup> SARTRE, J.P., *O Existencialismo é um Humanismo*, p. 221.

Rodrigues, em Rogério de Freitas, em Alfredo Margarido, introdutor do novo romance em Portugal, em Artur Portela, dentre outros.<sup>117</sup>

Como o objetivo deste capítulo é entender as aproximações de Abelaira com o existencialismo de Sartre, é importante pensar que ao estudar as relações entre as narrativas ficcionais de Abelaira e o existencialismo sartriano é crucial pensar como o autor compreende o indivíduo, suas inquietações e preocupações existenciais.

Um conceito fundamental no pensamento existencialista de Sartre é o conceito do nada, que não carrega em si nenhum significado abstrato, ao contrário, o nada de Sartre é o nada de alguma coisa que atua como uma falha.<sup>118</sup> Ao pensarmos a obra de Abelaira, entendemos que o nada para este escritor tem grande significado, seja através do silêncio, da incomunicabilidade entre os personagens ou da incapacidade de agir.

Em *Bolor*, há uma passagem onde Maria dos Remédios, ao conversar com o marido, Humberto, questiona o que eles fizeram para merecerem ser felizes como são, ao que ele responde: “Nada”. Ela então prossegue com uma fala que muito se aproxima do questionamento existencialista: “- Nada fizemos, mas somos felizes, não é? Felizes, negativamente... Felizes somente porque não somos infelizes!”<sup>119</sup>

Nesta passagem, extraída do capítulo “15 de Janeiro”, a resposta “Nada” dada pelo marido nada tem de vazia ou abstrata, ao contrário, ela é repleta de significado, onde o personagem entende que de fato eles nada fizeram para serem felizes. Aliás, nem felizes de verdade eles são, apenas encontram-se resignados por não terem fortes motivos que tragam infelicidade, como ela mesma diz: “[...]- que fizemos nós para ser tão felizes? Tão felizes, isto é: que fizemos nós para não viver num quarto, para que tu não me batas, para eu saber que nem todos os homens são assim?”<sup>120</sup>

Há uma fenda angustiante na relação do casal que faz com que marido e mulher se satisfaçam com a vida que têm (simplesmente por não terem uma vida miserável), ao invés de olharem para dentro de suas vidas e perceberem as falhas em seu casamento. Abelaira, ao compreender a vida desses personagens por um âmbito

<sup>117</sup> FERREIRA, Vergílio, *Espaço do invisível* 2, 1964.

<sup>118</sup> SARTRE, J.P., *O Ser e o Nada. Ensaio de Ontologia Fenomenológica*, p.65.

<sup>119</sup> ABELAIRA, A., *Bolor*, p.49.

<sup>120</sup> *Ibid.*.

realista, dialoga com as filosofias existencialistas. José Fernandes, em um estudo sobre o Existencialismo na ficção brasileira, afirma que “o comportamento do personagem é o que dará o estatuto de existencialidade à obra”<sup>121</sup>. Sendo assim, percebe-se um pacto entre o casal de *Bolor* para que as falhas do casamento sejam mascaradas e até esquecidas em prol de uma encenação de uma felicidade inexistente. Esse apoderamento da encenação acarreta um vazio ainda maior para eles o que enfraquece não só a relação, mas a eles mesmos, o que também se alinha ao pensamento existencialista, na medida em que “a personagem de um perfeito romance existencial deve aparecer sempre imperfeita, incompleta, compondo-se e descompondo-se”<sup>122</sup>.

Não apenas em *Bolor*, mas também em *Quatro Paredes Nuas* e em *Nem só mas também*, os personagens não se apresentam integralmente, havendo sempre uma dificuldade para compreendê-los, seja devido à comunicação imprecisa ou através da encenação onde real e imaginário sempre se confundem. Os personagens de Abelaira são tão imprecisos que as suas existências falta o essencial.

Se nos romances de Abelaira a incomunicabilidade é sobressalente, tem-se então outro conceito existencialista importante em sua obra: o tema da comunicação. Segundo o filósofo e psiquiatra alemão Karl Jaspers, só é possível para o sujeito tornar-se quem ele é através da comunicação e para tal, é fundamental ser solitário<sup>123</sup>, pois é justamente essa condição de ser só que vai possibilitar a comunicação. Em Abelaira, há personagens solitários, e essa característica transparece no hábito de escrever. A opção por relatar reflexões sobre o cotidiano em um diário ou em um bloco de notas já denota uma forma de vida solitária. Comparando ao pensamento existencialista, os personagens de Abelaira que se entregam à escrita como forma de se encontrarem no mundo, isto é, de existirem, o fazem, a princípio, de forma bastante solitária. A partir deste ato solitário, os personagens interagem com o mundo em que vivem e com outros indivíduos.

Em *Bolor*, por exemplo, o personagem Humberto escreve solitariamente em seu diário até que em um dado momento, ele, através de sua escrita, passa a interagir

---

<sup>121</sup> FERNANDES, José, *O Existencialismo na ficção brasileira*, p. 186.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>123</sup> JASPERS, Karl, *Philosophie*, p. 313, 314.

com os outros personagens do romance, como sua esposa e amigo. Para compreender a si mesmo, Humberto necessita interagir e o mesmo ocorre com sua mulher, Maria dos Remédios. No capítulo “28 de março”, a personagem revela o quanto que a consciência de sua existência está condicionada à de seu marido:

Mas à custa de querer pensar como tu pensas, de querer escrever o que tu escreves, acabei por perder-me de vista. Descobrir que quase não tenho vida própria – a minha vida própria transformou-se em adivinhar quem és, a minha vida própria, mesmo quando me limito a pensar, mesmo quando não escrevo, deixou de estar conjugada na minha primeira pessoa ou até na terceira pessoa referida a ti – mas numa primeira pessoa que é a tua.<sup>124</sup>

Recuperar a autoria do seu diário não seria benéfico para ela, pois é mais confortante entrar na pele do marido e colocá-lo como autor, mesmo sendo ela a autora, para que ela, como leitora, possa ler o que realmente deseja ler do seu marido.

Este trecho é representativo do alinhamento entre a obra abelairiana e o pensamento existencialista porque, se um dos conceitos-chave de Sartre é a questão da essência, segundo a qual o indivíduo se constrói através de sua existência, e que essa construção, como pensa Jaspers, é possibilitada pela comunicação que o permite se definir através do contato com o próximo, entendemos que a construção da identidade só é possível através desse contato. Em Abelaira, os personagens vão se revelando e fornecendo pistas de suas identidades através da interação com o outro, o que possibilita sua existência.

Jacques Colette, em seu livro *Existencialismo*, afirma que “o Eu sem comunicação não seria mais que escoamento frágil, deslocamento caótico ou bloco vazio e imóvel”<sup>125</sup> e é dessa forma que se configuram os personagens de Abelaira, sufocados por uma existência fragilizada e oprimida por um ambiente tirano. Ao mesmo tempo em que a existência do próximo é fundamental para dar sentido a sua própria existência, a dificuldade de se estabelecer uma comunicação demonstra o quanto as identidades dos personagens encontram-se precárias.

---

<sup>124</sup> ABELAIRA, A., Bolor, p.102.

<sup>125</sup> COLETTE, Jacques, *Existencialismo*, p.60.

Com relação ao conceito sartriano de essência do indivíduo, o escritor João da Penha, em sua obra *O que é existencialismo*, esclarece que, segundo Sartre, a essência do sujeito é resultado

dos seus atos, daquilo que ele faz de si mesmo, algo a se realizar. [...] Se, no homem, a existência precede a essência, ele será aquilo que fizer da sua vida, não havendo nada, além dele mesmo, de sua vontade, que determine seu destino.<sup>126</sup>

Esta citação é premissa fundamental desta tese, que estuda o comportamento resignado do homem que não crê mais em sua capacidade de mudar o mundo em que habita.

Abelaira, nas três obras em estudo, trabalha com uma parcela da população portuguesa que, por viver anos sob o regime ditatorial, habitua-se a ter sua vida comandada e a temer uma tomada de posição. Esse sujeito se coloca à disposição de um futuro pelo qual não se responsabiliza e é justamente esse questionamento que Abelaira faz ao propor a reinvenção do real. Mas se Abelaira aponta esse homem passivo, por outro ele também trabalha com o homem que percebe que deveria estar fazendo algo. No entanto, mesmo tendo essa consciência, ele continua imóvel em sua participação política e social

No conto “Nem Mesmo Tu”, de *Quatro Paredes Nuas*, por exemplo, o personagem assume responsabilidade por suas ações e por seu caráter, admitindo que até o que nele parece ser interessante é encenado:

- Não sofro... – Onze cabelos brancos, não, doze, consigo descobrir um décimo segundo. – Ouve-me... Sim, às vezes penso: “Sou um canalha, um egoísta feroz...” Mas nem sequer isso! Até a dignidade de ser um canalha me falta, talvez seja o que pareço ser, medíocre em tudo, no bem e no mal... E represento uma comédia a ver se posso passar por interessante, mas não tenho qualquer interesse, o próprio interesse é fingido. Um romancista em potencial, afinal! Sobretudo isto: talvez nada tenha que confessar, sejam vulgaríssimos os sentimentos que encontro dentro de mim.[...]<sup>127</sup>

<sup>126</sup> PENHA, João da., *O que é existencialismo*, p.45

<sup>127</sup> ABELAIRA, A., *Quatro Paredes Nuas*, p.79.

O personagem não responsabiliza nada nem ninguém por sua atitude e caráter e, além disso, mostra possuir um grande tédio existencial onde lhe falta “até a dignidade de ser um canalha”. Se o pensamento existencialista foi desenvolvido e ganhou efervescência pós-segunda guerra, é no mesmo contexto de esgotamento de ideologias que os personagens de Abelaira se encontram. Em Portugal, ainda sob o poder fascista, os personagens se sentem, ao mesmo tempo, impotentes e sem perspectiva, o que gera uma atmosfera de desilusão, tédio e resignação.

Essa tomada de consciência das suas plenas responsabilidades por seus atos e pela sua recusa em agir gera também, segundo o pensamento sartriano, uma forte angústia existencialista<sup>128</sup>. Se o indivíduo tende a culpar outros pelas suas escolhas, ao compreender que isto não é possível, pois ele é livre para atuar, a liberdade acaba por tornar-se uma condenação<sup>129</sup>, pois ele compreende que não há como escapar das suas próprias escolhas. Essa questão adquire grande importância nesta tese, pois o real reinventado por Abelaira incorpora essas questões relativas ao livre arbítrio e à angústia sentida ao se conscientizar dele.

O novo realismo proposto por Abelaira não é o realismo do homem injustiçado e indignado que luta contra as injustiças sociais, nem apenas o realismo do homem ansioso pela revolução que salvará seu povo. O novo realismo de Abelaira é o da angústia que o sujeito sente ao se conscientizar que o que deveria ou deve ser feito depende exclusivamente dele e que, ao optar por determinado comportamento, está assumindo uma postura política, mesmo que essa postura seja a de se abster de fazer algo em prol da nação.

O filósofo e teólogo dinamarquês Kierkegaard (1813-1855), cuja influência marcou o pensamento existencialista, afirma que a angústia não só anuncia “o estado do qual se quer sair” como revela que apenas desejar sair deste estado não é suficiente.<sup>130</sup> Segundo esse pensamento, crê-se que a angústia delineia uma necessidade de se passar de um estágio imaginativo para um estágio ativo, passagem

---

<sup>128</sup> SARTRE, J.P., *O Existencialismo é um Humanismo*, p. 221.

<sup>129</sup> Id., *O Ser e O Nada – Ensaio de Ontologia Fenomenológica*, p. 782.

<sup>130</sup> KIERKEGAARD, Søren Aabye, *O conceito de angústia*, p. 87.

fundamental para que a liberdade inerente ao sujeito ajude a construir sua essência ao longo da sua existência.<sup>131</sup>

Sartre<sup>132</sup> pensa a angústia diante do futuro, mas também em relação ao passado, pois o indivíduo encontra-se perante um futuro desconhecido e vinculado a um passado inútil, restando a ele a fuga como forma de “abafar ou mascarar a angústia, desarmando as ameaças que vêm tanto do passado quanto do futuro”<sup>133</sup>. A fuga é presente em Abelaira em elementos como o mar, o barco, as traineiras. Em *Quatro Paredes Nuas*, por exemplo, não é incomum a existência de personagens a observar barcos no mar, pipas no céu. Em “Teatro”, segundo conto deste livro de Abelaira, o narrador situa o casal Artur e Ana Isa no seguinte contexto: “Voltados para a praia, Artur com a caixa de fósforos na mão, ela muito direita, os braços cruzados. Uma traineira apitava, os pescadores corriam no convés, o barulho ferrugento das ancoras durou breves instantes.”<sup>134</sup>. Além destes elementos, há o vento que dificulta que o cigarro seja aceso. Mais à frente, o casal fala mais detalhadamente sobre o mar:

- Traineiras, barcos a remos... Este mar é modesto, falta-lhe um grande transatlântico.
- Para sonhar com viagens?
- Para dar maior equilíbrio à paisagem.<sup>135</sup>

A todo instante, há a troca repentina de assuntos, uns se sobrepondo aos outros, sendo retomados ou não. E, inseridos nestes assuntos, alocados na narrativa como se fossem comentários triviais sobre o que se vê, há questões mais profundas como a palavra (“Alguma destas palavras atinge o centro de mim mesmo, palavras que não foram criadas somente para mim? Serei diferente se for isto ou aquilo?”<sup>136</sup>) e o da ansiedade pelo futuro:

- Prefiro a verdade. Prefiro o presente. Por exemplo: passei a minha juventude à espera da crise catastrófica do capitalismo. Que aconteceu? Sobrevive... Sobrevive

<sup>131</sup> SARTRE, J.P., op.cit., p. 72.

<sup>132</sup> SARTRE, J.P., *O Ser e O Nada – Ensaio de Ontologia Fenomenológica* Idem, p.77.

<sup>133</sup> COLETTE, Jacques., *Existencialismo*, p.75.

<sup>134</sup> ABELAIRA, A., *Quatro paredes nuas*, p.24.

<sup>135</sup> Ibid., p.26.

<sup>136</sup> Ibid., p.34-35.

ou vive? E para perdurar? Diga-me: as esquerdas vão destruir o capitalismo ou vão continuar, com as consciências repousadas, à espera da tal crise que nunca virá?<sup>137</sup>

Os personagens não estabelecem um diálogo fluido, mas truncado, onde perpassam necessidades subjetivas de se fugir daquele ambiente. A interrupção repentina de um tema para se comentar o mar ou as nuvens no céu configura uma necessidade de evasão para outra dimensão, para outras conversas ou situações que tragam angústia e crises subjetivas.

Retomando o pensamento de Sartre sobre a necessidade de fuga como forma de despistar a angústia perante passado e futuro, trago a reflexão de Ana Isa, personagem deste mesmo conto de Abelaira:

- Porque não havemos de transformar o passado permitindo-lhe que se faça presente? Se nos conhecermos melhor, agora, não compreendes que o passado acabará por perder a beleza? Que ficará sem futuro? Não sabes que nenhum de nós veio a ser o que tantas vezes havíamos imaginado? Pior: não sabes que já então não era? Que nunca tinha sido?

- Continuas a pensar nesse passado. – Uma voz velada.

- Sim, mas como um passado que efectivamente passou.

A traineira dera uma volta, impelida pelo vento, estava de proa, bem a direito, como se tivesse um mastro em vez de dois.<sup>138</sup>

Neste diálogo, percebemos outro mecanismo do sentimento de fuga, que é a encenação. A personagem entende que criar um novo passado possibilita o presente desejado, no entanto, ela compreende que aprofundar a realidade presente pode vir a modificar o passado imaginado, apontando-lhe falhas, e que a conjunção de um passado sem beleza, com um presente demasiadamente real acarretará uma anulação do futuro. Que imaginar o passado com um presente real não dará em nada, assim como não deram em nada, de fato, os sonhos passados. Isso fica claro quando ela afirma: “Não sabes que nenhum de nós veio a ser o que tantas vezes havíamos imaginado? Pior: não sabes que já então não era? Que nunca tinha sido?” E após esta breve reflexão, o narrador volta a descrever a passagem da traineira.

Abelaira entende que nos novos realismos não há mais um interesse em se trabalhar com um real imóvel, mas que o escritor deve se apropriar de eventos a

<sup>137</sup> ABELAIRA, A., *Quatro paredes nuas*, p.33-34.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.41-42.

serem narrados para que a partir deles ele possa reinventar um novo real, um real aberto, digressivo, onde o futuro não seja algo distante, mas algo que, por ser sonhado e imaginado, já é real. A angústia existencialista reside justamente nesse “enlightment”, nesta iluminação que o indivíduo sente segundo a qual todas as suas ações e inações terão conseqüências para ele e para o próximo. Essa responsabilidade pelo porvir traz tantos sentimentos e ações presentes, e, por este motivo, não deve ser descartada de uma ficção que deseja trabalhar com o real, mesmo sendo necessária a sua reinvenção. No contexto dessa parcela da população portuguesa, entende-se que

A melancolia visa o passado como definitivamente passado [...]. A nostalgia fixa-se num passado determinado [...], mas ainda real ou imaginariamente recuperável. A saudade participa de uma e de outra, mas de uma maneira tão paradoxal, tão estranha, - como é estranha e paradoxal a relação dos Portugueses com o ‘seu’ tempo - , que, com razão, se tornou um labirinto e um enigma para aqueles que a experimentam, como o mais misterioso e o mais precioso dos sentimentos.<sup>139</sup>

Apesar de a angústia e outras questões de existência serem vinculadas à individualidade e à subjetividade, há também um foco na coletividade, como, por exemplo, quando entram em debate questões relativas à massa, como propõe Eduardo Lourenço, na citação acima, ao mencionar os Portugueses. Para Sartre,

o primeiro esforço do existencialismo é o de pôr todo o homem no domínio do que ele é e de lhe atribuir a total responsabilidade da sua existência. E, quando dizemos que o homem é responsável por si próprio, não queremos dizer que o homem é responsável pela sua restrita individualidade, mas que é responsável por todos os homens.<sup>140</sup>

Ao abordar a responsabilidade do homem com ele mesmo e com o coletivo, Sartre pensa ser inconcebível pensar-se isolado sem que suas ações atinjam os outros. Em *Nem só mas também*, o narrador, ao refletir sobre o que escreve, pensa a importância das escolhas na vida do sujeito:

O que se disse (o que se escreveu) é sempre incompleto, às vezes por culpa da memória, outras da preguiça (a falta de paciência para nos alargarmos nos

<sup>139</sup> LOURENÇO, Eduardo, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, p. 92.

<sup>140</sup> SARTRE, Jean-Paul, *O Existencialismo é um Humanismo*, p. 218-219.

por menores), outras ainda pela natural impossibilidade de dizer tudo (escrever tudo, mesmo com paciência, consome mais tempo do que o próprio tudo) ou até porque a minha atenção deslizará para outros acontecimentos. Resumindo, torna-se necessário escolher, mas escolher implica avaliar a importância dos fatos, e como eles não valem apenas por si mesmos mas também pelas consequências, maiores ou menores, torna-se sempre difícil, para quem não alcançou ainda o futuro, avaliá-los, escolhê-los (situação natural de todos os humanos).<sup>141</sup>

Essa angústia existencial sentida pelo personagem narrador resulta do entendimento da sua responsabilidade pelas consequências de suas escolhas. Em *Náusea*, de Sartre, o personagem angustia-se: “Deus meu! Sou eu que vou levar essa existência de cogumelo? Que farei de meus dias?”<sup>142</sup>. Essa náusea, isto é, essa angústia existencial derivada da constatação de sua responsabilidade no mundo paralisa o personagem que acaba por se sentir impotente. Esse sentimento é muito comum no período pós-guerra, onde se constatam os horrores causados e sofridos e resta o trauma aliado à falta de perspectiva. A pergunta “Que farei eu dos meus dias?” demonstra uma clara preocupação com o lugar que o indivíduo ocupa no mundo. Essa crise existencialista é muito sentida pelos personagens abelairianos. Em *Bolor*, por exemplo, em uma conversa sobre a escrita em diários e a necessidade de uma escrita política, o personagem Aleixo expõe a sua angústia existencial perante seu sentimento de impotência.

- Não tenho ambições políticas, apesar de mentalmente dedicar muitas horas à política. Nisso estou de acordo contigo, a política é para mim um interesse secundário. [...] Há em mim uma certa energia política, digamos assim. Sinto necessidade, através do voto, através de um ou outro artigo escrito para o jornal, sei lá que mais! de dar a minha contribuição à marcha do mundo, isto é, sinto necessidade de pesar, por pouco que seja, nos actos governativos, nas grandes decisões... E que sucede? Não voto, não posso escrever esses artigos... Se eu fosse verdadeiramente um político ou um revolucionário a sério ainda poderia tentar essa influência por outra maneira. Mas não. [...] Mas como desejo dar expressão a essas minhas débeis virtualidades, sinto-me frustrado. [...] O mundo faz-se sem mim, sem o meu voto, nem sequer contra o meu voto. Cortado da vida social, se por vida social entendermos a construção de uma sociedade nova, isso destrói-me, torna-me céptico, céptico até em relação às coisas em que acredito, pessimista.<sup>143</sup>

<sup>141</sup> ABELAIRA, A. *Nem só mas também*, p.116.

<sup>142</sup> SARTRE, J.P., *A Náusea*, p. 251.

<sup>143</sup> Id., *Bolor*, p.81-82.

Em uma entrevista publicada na *Revista Cultura Vozes*, Sartre afirma que a liberdade é condição inerente ao homem, portanto, mesmo a escolha por ficar de fora da política é uma atitude engajada, mesmo se for considerado, por isso, céptico, como o personagem Aleixo, de *Bolor*, então, “Diante do problema político, estamos, portanto, condenados a ser livres, isto é, a escolha que fizermos comporta um certo engajamento livre.”<sup>144</sup>. Com relação ao entendimento do personagem de que sua participação não faz diferença no mundo, há um retorno, neste momento, ao conceito existencialista do *nada*, segundo o qual “o homem, que de início nada é, irá definir-se pela sucessão de seus atos, pela série de opções que ele faz em face de cada situação concreta”.<sup>145</sup>

Simone de Beauvoir, filósofa existencialista, afirma que “não se pode escrever nada com indiferença”<sup>146</sup>, pois o indivíduo, ao escrever, é responsável por si, pela sua escrita e pelos outros. Augusto Abelaira, ao propor um trabalho com a escrita onde ela é a ação principal das narrativas, propõe um novo fazer literário onde ela possibilita um jogo com o real a fim de reinventá-lo fazendo com que, dentro dessa articulação, perpassem questões inerentes ao indivíduo e a sua existência.

### 4.3

#### Abelaira e as práticas realistas em sua obra

E agora somos forçados a contra-atacar, a enfrentar os inimigos reais no mundo real. Mas a quem devemos atacar?<sup>147</sup>

Slavoj Zizek

O professor e historiador de literatura francesa, Antoine Compagnon<sup>148</sup>, afirma haver duas correntes sobre as quais fala a literatura: na primeira, a literatura fala do mundo; na segunda, enfrenta-se o posicionamento de que é impossível fazer

<sup>144</sup> SARTRE, Jean-Paul, em entrevista inédita in *Revista Cultura Vozes*, nº 3, maio-junho, 1999, p. 101.

<sup>145</sup> PERDIGÃO, P., *Existência e liberdade: uma introdução à filosofia de Sartre*, p.91.

<sup>146</sup> BEAUVOIR, Simone, *O Segundo sexo*, 2009.

<sup>147</sup> ZIZEK, Slavoj, *Bem-vindo ao deserto do real! – cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*, p.51.

<sup>148</sup> COMPAGNON, Antoine, *O demônio da teoria*, cap.1.

uma cópia fiel deste mundo. Apesar de o autor assimilar essas duas correntes, ele afirma não haver necessidade de se optar por uma ou por outra, pois não se deve trabalhar com a literatura como se fosse necessária uma tomada de decisão, onde uma argumentação devesse ser eliminada em prol da outra. Em Augusto Abelaira, percebe-se que o autor não apenas fala do mundo em que vive, mas interage com o mesmo, tendo, como foco, a linguagem.

Tal importância da linguagem, para Abelaira, reside no fato de que maior do que sua preocupação com a realidade é a sua preocupação com a própria realidade da escrita, não apenas na sua construção, mas também como ação e potência. É desta forma que o autor processa a reinvenção do real, à medida que investe na linguagem como substituta à experiência. Por este motivo, em Abelaira, a linguagem não depende de um objeto, pois afirma a própria existência, visto que o que interessa no autor não é simplesmente o seu universo ou o seu objeto, mas sim a sua escrita.

Segundo o psicanalista Jacques Lacan, o real é aquilo que é irrepresentável<sup>149</sup> o que faz com que haja uma insuficiência da escrita na representação do mundo. Por este motivo é que Abelaira, nas três obras em estudo, torna a escrita o assunto principal, pois objetiva dar uma nova forma ao real através da mesma, desejando produzir um real dentro do seu processo experimental que leve a precariedade da escrita às últimas conseqüências. Ao mesmo tempo, ele apresenta a arte como potencial de produção deste real. Abelaira entende a insuficiência da escrita da mesma forma como pensam Compagnon e Lacan, e, por esse motivo, seus romances apresentam uma comunicação fragmentada e difusa, pois há o desejo de se compreender a precariedade da linguagem. Contudo, apesar de precária, a linguagem em Abelaira adquire um grande poder a ponto de substituir a própria experiência e é através da sua arte que o autor articula a reinvenção do real.

Percebe-se que Abelaira explora a substituição da experiência pela representação da experiência na linguagem, representação que norteia a sua obra. Ao retomarmos as três obras selecionadas para esta Tese, entendemos que em *Bolor* a ação que envolve o triângulo formado por Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo é substituída por um investimento do autor na linguagem, onde a escrita é via para a

---

<sup>149</sup> LACAN, Jacques, *O avesso da psicanálise*, p. 118.

configuração dos personagens e suas próprias histórias. Os anseios e frustrações dos personagens passam por questões de linguagem, como a página em branco representando a responsabilidade pelo futuro. A linguagem também conduz a narrativa de *Nem só mas também*, onde o caderno de notas deixa de ser apenas um objeto onde o personagem narrador anota as suas observações para se tornar a via principal de interação e de digressão. A escrita também possibilita o entendimento de si próprio no conto “Nem mesmo tu”, de *Quatro Paredes Nuas*, onde o personagem confessa:

- [...] Ouça: Comecei a escrever um diário para descobrir não sei o que, esse tal segredo cujo sentido ignoro, mas nada encontrei, não fiz sequer um único achado importante acerca de mim próprio. – Baixara-se, riscara um fósforo, de súbito ampliou-se na grelha do fogão uma chama azul, avermelhada depois. – Ou fiz este: esse segredo, se existe, tem de ser dito no fogo do convívio, da amizade, talvez do amor, não sei, um amor sem compromissos, mas não a ela... E o papel e a caneta só nos respondem com o silêncio, o vazio, são um espelho das aparências e nada mais. As próprias necessidades do estilo atraíam o que queremos dizer.<sup>150</sup>

Nesta passagem, entendemos que a escrita possibilita ao personagem aproximar-se da verdade, sendo esta o que ele entende de si mesmo. É tão clara a importância conferida à linguagem que os objetos que possibilitam a escrita, como “papel” e “caneta”, interagem com o personagem, “respondendo com o silêncio, o vazio”. Seus personagens se recolhem, mas investem na linguagem fazendo com que haja um privilégio do discurso de uma vida mental, sendo este o real reinventado por Abelaira, um real digressivo, onde a linguagem é a única forma possível de apropriação de um real, que por não ser tangível nem imóvel, acaba fazendo com que esta mesma linguagem seja precária e insuficiente.

Se a escrita é insuficiente, o mesmo não ocorre com o pensamento, e é neste recorte que se encontra o caráter inovador de Abelaira, ao se preocupar também com a realidade dos sentidos. A precariedade da ficção em abarcar “o que se vê” está no fato de que, antes de chegar aos olhos, este “real” já foi influenciado pelos sentidos<sup>151</sup>, então, a apropriação do real mostra-se impossível de ser realizada, por ser

<sup>150</sup> ABELAIRA, A., *Quatro Paredes Nuas*, p.70.

<sup>151</sup> GOODMAN, N. *Linguagens da Arte*, p.39.

pessoal e por estar intimamente ligada à percepção. Por este motivo, Abelaira entende que não basta apenas se apropriar do real, mas recriá-lo com base em um olhar que não ignora os outros sentidos nem os pensamentos. Essa relação com o mundo com base em significação é investigada pelo teórico literário alemão Hans Ulrich Gumbrecht<sup>152</sup>:

se nós atribuirmos um significado a algo que é presente, isto é, se nós formarmos uma idéia do que esse algo pode ser em relação a nós, parece que nós atenuamos, inevitavelmente, o impacto que esta coisa pode ter nos nossos corpos e nos nossos sentidos<sup>153</sup>.

Desta forma, entendemos que a apropriação de uma realidade “presente” é insuficiente, pois um real digressivo não pactua apenas com o presente, mas também com o devir. Neste sentido, Abelaira vai além do trabalho com a ficção como forma de pensar a sociedade; apontando para outras formas de leitura do real. Sua obra privilegia uma preocupação com diferentes níveis de percepção do real para trazê-lo para a ficção reinventado-o na linguagem, levando em consideração sua precariedade e falta de sentido exclusivo, através de uma forma digressiva que tende ao vazio de sentido.

Pensar a obra de Abelaira é pensar na Produção do Real, no real em devir, isto é, no incessante movimento de expansão do pensamento sobre aquilo que pode ser real, mesmo que ainda não seja. Uma hipótese pode ser real, assim como um sonho ou um pensamento, tratando-se, então de um real sutil e desobjetivado.

No conto “Nem mesmo tu” de *Quatro Paredes Nuas*<sup>154</sup>, por exemplo, o personagem afirma, repetidas vezes, que há uma verdade que nunca pode ser dita à mulher: “(...) há coisas que não podemos confessar precisamente porque somos marido e mulher. Ou então: podemos confessar tudo um ao outro, salvo o que, apesar de tudo...”<sup>155</sup>.

<sup>152</sup> GUMBRECHT, H.U., *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, xiv.

<sup>153</sup> Livre tradução minha para: “If we attribute a meaning to a thing that is present, that is, if we form an idea of what this thing may be in relation to us, we seem to attenuate, inevitably, the impact that this thing can have on our bodies and our senses.”

<sup>154</sup> ABELAIRA, *Quatro Paredes Nuas*, p.53.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.69.

Em vários momentos do conto, ele ameaça revelar ‘essa verdade’, o que nunca acontece, pois, se revelada, a verdade deixaria de ser verdade e passaria a ser uma interpretação. É neste sentido que Abelaira reinventa o Real, ao trabalhar com um real que não é prévio, isto é, não é anterior à linguagem. Ele é, de certa forma, a linguagem em processo, em gestação dos sentidos. Essa ‘verdade’ nunca revelada é constante na obra de Abelaira, que não produz uma literatura que forneça respostas, mas sim que desperte a curiosidade, suscite dúvidas e produza questionamentos.

Esses questionamentos são condizentes com o contexto histórico dos romances. O ensaísta e ficcionista inglês Malcolm Bradbury se refere ao mundo pós-guerra como “um mundo de anonimidade urbana, indiferença comportamental e concentração totalitária da força social.”<sup>156</sup> Se transpusermos a realidade americana para Portugal da segunda metade do século XX, entenderemos que, de fato, o mundo onde habitam os personagens de Abelaira é o mundo que não pára de crescer, onde a industrialização se acelera a passos largos, diminuindo as fronteiras físicas entre os sujeitos na mesma velocidade em que aumentam as fronteiras afetivas. Com uma população crescente e uma jornada de trabalho que dê conta de sustentar uma vida tão custosa e promissora, os indivíduos não têm mais tempo de estreitar laços, tornando a vida urbana cada vez mais caótica. A indiferença comportamental sugerida por Bradbury advém exatamente desse novo estilo de vida, atribulado e individualista, onde o indivíduo está em busca de resolver questões individuais mais do que coletivas. Em *Bolor*, por exemplo, fica clara a construção de personagens que representam esse novo sujeito, que não prestam atenção no outro, estando mais interessados em suas buscas pessoais, enquanto as relações vão enfraquecendo, até tornarem-se invisíveis aos olhos dos outros.

No capítulo “5 de janeiro”, de *Bolor*, o personagem Humberto demonstra uma clara preocupação individualista em detrimento de se ocupar com a existência de sua esposa. E revela ser, naquele momento, capaz de se reconstruir, de reencontrar sua identidade.

---

<sup>156</sup> BRADBURY, Malcolm, *O romance Americano moderno*, p. 142-143.

É evidente, não redijo este diário para a minha mulher, não permitirei que ela o veja. E escrevo (a mão treme, sinto vergonha, mas escrevo): se a Maria dos Remédios morresse? Porque não morre? – eu até teria um desgosto profundo, gosto dela profundamente. No passado eu nunca soube renascer, faltava-me a maturidade para tanto; mas hoje posso suprimir o tempo, regressar ao princípio, nascer verdadeiramente num mundo novo.<sup>157</sup>

Bradbury define os indivíduos retratados na literatura pós-segunda guerra como “alienados, vitimizados, deslocados, materialmente satisfeitos, mas espiritualmente danificados, conformistas, mas sem lei, racionais, mas anárquicos.”<sup>158</sup>, características possíveis de serem encontradas nos personagens abelairianos.

Bradbury define os personagens do pós-guerra como “alienados”, o que pode ser percebido na literatura de Abelaira. Como afirma João Camilo dos Santos, da Universidade da Califórnia, em Santa Barbara

As personagens de Abelaira falam da revolução, criticam o poder político e as instituições – mas fazem-no com o à-vontade confortável de burgueses bem integrados nas estruturas econômicas da sociedade e que até podiam participar do governo se a ocasião se apresentasse. São uma espécie de comentadores políticos com cultura universitária, gente cheia de ideais, que ama a arte e tem tempo para viajar e para amar.<sup>159</sup>

Apesar de seus personagens demonstrarem grande conhecimento sobre os acontecimentos mundiais, tanto culturais e artísticos quanto políticos e sociais, eles parecem vagar pelos acontecimentos de forma superficial para fazerem uso deles apenas para fecundar suas conversas em rodas de amigos, como se percebe na passagem abaixo, extraída de *Bolor*:

Verdadeiramente, a conversa só começou lá por volta de uma hora da noite, depois de lhe bebermos uns copos bem medidos de aguardente. Política portuguesa (boatos exprimindo mais os nossos desejos do que a realidade), política estrangeira (a China, o Vietname, Cuba, o neocapitalismo), alguns livros, tudo ficara para trás, agora falávamos de mulheres (nada melhor para conhecer bem um homem do que ouvi-lo falar de mulheres)<sup>160</sup>

<sup>157</sup> ABELAIRA, A., *Bolor*, p.37.

<sup>158</sup> BRADBURY, Malcolm. *O romance Americano moderno*, p. 142-143.

<sup>159</sup> SANTOS, João Camilo dos, *Inquérito sobre Delfim e Bolor*, em 13 de julho de 1998. <http://www.ciberkioski.pt/arquivo/ciberkiosk3/index.html>

<sup>160</sup> ABELAIRA, A., op.cit., p.41.

Outra definição, segundo Bradbury, reside no fato de esses personagens serem “vitimizados”. Nos romances de Abelaira, os personagens sentem-se vítimas: vítimas de um regime opressor, vítimas de uma sociedade conformada e vítimas de relações viciadas. No conto “Nem mesmo tu”, de *Quatro Paredes Nuas*, essa vitimização aparece na seguinte fala do personagem: “Explica-me: que tenho eu para que os outros hesitem? Qualquer coisa em mim constrange os outros, à minha volta ninguém se sente à vontade, é isso? Explica-me”<sup>161</sup>. O personagem questiona a sua identidade perante o olhar dos outros, mostrando uma preocupação em colocar-se no papel de vítima.

Outra questão apontada por Bradbury seria o fato de os personagens serem apresentados como “materialmente satisfeitos”. Em Abelaira, os personagens têm em comum uma vida financeira estável que possibilita a aquisição de “luxos”, tais como obras de arte e viagens. Eles não fazem parte da burguesia lisboeta, mas sim da classe intelectualizada desta cidade, o que pode ser depreendido do trecho abaixo:

Ficaste espantado (mas não sabes que tenho o curso do Conservatório, que cheguei a estudar um ano em Itália, cantei na Sonata, que não era inteiramente má em Fauré, Debussy, Duparc, Chausson?)<sup>162</sup>

Os personagens estão acomodados em suas vidas materialmente confortáveis, mas ao mesmo tempo mantêm um vínculo com um passado revolucionário, como se a nostalgia mostrasse a eles que não vale a pena lutar, que os horrores da guerra e da ditadura ocorrem mesmo com todo o engajamento e militância da juventude. Se a vida real propicia situações-limites de horror, há de se buscar sentido no próprio indivíduo, já que todo o entorno está em ruínas. Para Bradbury, “tendo a política, as relações humanas e a cidade negado-lhe o sentimento de segurança individual, ele descobre seu dilema existencial, sua existência sem essência em um mundo hostil”<sup>163</sup>. É nesse mesmo ambiente que transitam os personagens abelairianos, especificamente os personagens das obras em análise, que voltam para si mesmos em uma tentativa

---

<sup>161</sup> ABELAIRA, A., *Quatro Paredes nuas*, p.81.

<sup>162</sup> Id., *Bolor*, p.98.

<sup>163</sup> Ibid., p. 146.

desesperada de buscar sentido em uma realidade despedaçada, sem referencial e sem sentido prévio.