

2 Nem só mas também

2.1. Panorama dos romances abelairianos

Uma das questões nucleares da modernidade é a linguagem. A obra produzida no contexto da modernidade é constantemente auto-referencial, propondo sistematicamente discussões acerca do gênero que afetam diretamente os códigos tradicionais de representação. Em meados dos anos 50, na França, investe-se na ficção e no ensaio contra as antigas noções já bastante consolidadas de personagem e de história, ou trama. Os romances tendem a se afastar das práticas romanescas do século XIX. É na modernidade do século XX que se chama atenção para as rupturas com concepções que já não pareciam servir aos projetos literários de autores que pretendiam renovar as estruturas narrativas vigentes.

Na década de 50, a Europa volta-se para a literatura americana, entrando naquela que foi designada como “a idade do romance americano” (Bradbury, 1991, 171), em que autores como Faulkner e Hemingway aparecem como hipótese de renovação do gênero romanesco, acentuando a importância dos processos de escrita. Como reitera Bradbury (1991), este período é de transformação decisiva no domínio da ficção literária, principalmente por se encerrar na novelística a necessidade de se contarem histórias onde o caráter dos personagens fosse desenvolvido numa relação de causalidade com o ambiente em que as enquadrava.

Com o surgimento do *nouveau roman* na França, contemporâneo à *nouvelle vague* no cinema, abole-se a antiga prática de construção de personagens, que seriam ainda vestígio do individualismo próprio de uma estética burguesa; conferem-se novas funções ao narrador, agora distante da onisciência dos narradores tradicionais. A descrição extensa e pormenorizada dos personagens e dos referenciais saía de cena para que a literatura desse conta de um mundo mais próxima à “realidade” moderna, independentemente da presença humana.

A narrativa moderna se liberta das categorias tradicionais de tempo e de espaço, “anulando o fluxo do tempo que surge “especializado” ou que surge como

tempo presente, alternado, ou confundido, por vezes, através de saltos, inversões, repetições, como outros tempos convocados” (Seixo, 1986, 54-55).

Elimina-se, também, a ordem de causalidade cronológica, ou seja, rejeita-se qualquer relação de causa e efeito, o que dá origem a narrativas fragmentadas. Despreza-se a veracidade histórica e a seqüência da narração, sem que isto apareça como falha, mas antes como desafio à construção da coerência a fazer pelo leitor.

Abre-se, frequentemente no texto moderno, espaço para o pensamento sobre o ato da escrita, sobre a literatura em processo de formação e transformação. A narrativa de concepção moderna, muitas vezes, não baseia tanto no enredo, mas antes na forma como a história se escreve. Ainda existe um enredo, mas suas tramas surgem hesitantes, incertas, sem começo, sem meio e nem fim. Há, na literatura produzida na segunda metade do século XX, encenações do ato da escrita, marcadas pelo cruzamento de perspectivas, vindas de muitos lados.

Bradbury (1991) ainda assevera que, os personagens profundos, dotados de uma “psicologia”, advinda do “velho romance”, que refletiam profusamente sobre si mesmos, não existem mais no romance moderno. Eles apenas vivem, observam o mundo à sua volta e não estão, afinal, muito certos sobre o que estão vendo.

Em meio às novas concepções literárias surgidas na Europa, a ficção portuguesa também cria novas modalidades de narrativa que, se por um lado, mantém afinidades com correntes existentes em outras literaturas do tempo, como a francesa, a norte e a latino-americanas, entre outras, por outro lado, manifestam uma identidade portuguesa, através de uma maneira própria de sentir, de intervir e de estar no mundo e na literatura.

Augusto Abelaira é um dos escritores portugueses que emprega em seus romances estas inovações narrativas, sem, contudo, filiar-se de forma irredutível a “gerações”, “correntes” ou “movimentos” de qualquer tipo. Sua criação é individual, sem filiações ou agrupamentos, buscando seus próprios caminhos através da reflexão sobre a escrita dentro de sua obra.

Um dos traços característicos de suas obras é a forma com que conta a história. Sua narração, liberta de uma cronologia objetiva, percorre o olhar de um personagem para outro, de um lugar para outro. Múltiplos vaivens temporais, passos atrás e adiante permeiam sua escrita. Trata-se de um texto como meio de

indagação das relações estabelecidas entre as pessoas, os seus gestos, os seus pensamentos e as falas do outro.

A escrita abelairiana marca o corpo de sua escrita com os movimentos não uniformes do pensamento. A narrativa se apresenta como um mosaico de idéias, temas e observações que, muitas vezes, não têm continuidade. O enredo é edificado através de rupturas para que outras informações possam sempre estar sendo inseridas. A cada página, novos acontecimentos vão surgindo para contradizerem os anteriores. A folha em branco parece ser o lugar onde o escritor se sente desafiado a expor suas formulações mentais. O recorte abaixo, transcrito da obra *Bolor*, demonstra algumas destas particularidades presentes na escrita de Abelaira.

Como quem enfia as pedras dum colar, junto umas às outras as palavras, elas vão ficando unidas, não caem no chão, representam uma ordem. Mas se as pérolas não se separam e ficam alinhadas segundo uma certa lei é porque, embora invisível, as percorre um fio perdurável. De súbito, pergunto-me: que fio perdurável, embora invisível, sustém as minhas palavras? O papel deste caderno? E folheio de novo as páginas brancas, fio ainda sem pérolas, ainda à mostra mas vazio, instalado no futuro, aguardando a minha caneta.
(Abelaira, 1999, 61)

Na passagem, o escritor faz uso da voz de um de seus personagens-narradores para formular conceitos que ele postula a respeito da escrita. Em seu texto, muitas vezes, o autor irá exprimir suas reflexões por meio do pensamento e da reflexão alheia, ou seja, através dos personagens criados por ele.

O texto é um lugar de encontro. Observações, memórias e pensamentos chocam-se para serem substituídos por palavras. O mundo abstrato das idéias é transferido para o mundo material do discurso verbalizado. Há uma tentativa de exaurir o campo mental para dar lugar ao campo tangível das palavras. A página em branco é o espaço de análise e da imaginação do que pode vir a acontecer, eventualmente mais real do que aquilo que efetivamente aconteceu. Em Abelaira, e particularmente em *Nem só mas também*, a escrita é o lugar de cogitar o que poderia acontecer, o que poderia vir a ser passível de existir. É através da escrita que se pode deixar a imaginação cambiar pelos labirintos da ficção.

2.2. O papel dos posfácios

Grande parte das obras de Abelaira contém posfácios que tentam explicar (ou confundir) o que o narrador (ou até mesmo o autor) pretendia com sua escrita. Por meio de um discurso ficcional, o autor chega quase a criar outro enredo dentro de um único livro para tentar reconstituir os fatos que o levaram a criar sua obra. Nestes posfácios, pormenores, acontecimentos e detalhes são construídos para se poder criar uma ilusão de realidade no leitor. Através destes remates finais, tenta-se edificar um enredo que justifique a obra, porém o que se acaba por fazer é criar outro ambiente ficcional dentro da própria ficção.

O posfácio de *Nem só mas também* se inicia tentando explicar a maneira como, supostamente, se deu a publicação do romance após a morte de seu suposto autor. Intitulado como “Explicação inútil (Leitura Desnecessária)”, apresenta-se um texto marcado por pormenores ficcionais de dimensão reflexiva. Parece-nos que o autor quer colocar uma obra dentro de outra, pôr a ficção dentro da própria ficção. Um fenômeno de encaixe favorece a narrativa, inscrevendo-se uma micro-narrativa em outra englobante.

Os posfácios abelairianos fazem parte de uma técnica narrativa que já havia sido canonizada dentro dos estudos literários. Este recurso, chamado de *mise en abyme*, inspirado originalmente em procedimentos encontrados “nas artes plásticas e que, posteriormente e com as adaptações necessárias à especificidade de cada arte, chegou à literatura e também ao cinema” (Dällenbach, 1982, 52-57). Este procedimento foi usado com frequência pelos escritores do *nouveau roman*, tornando-se quase uma marca do movimento. Contudo, tal estrutura já havia sido utilizada também por escritores como Shakespeare em *Hamlet*, Edgar Allan Poe em *A Queda da Casa de Usher* e Goethe em *Wilhelm Meister*.

A *mise en abyme* foi revalorizada pela literatura contemporânea por viabilizar a pluralidade de narrativas, evidenciando a complexidade das relações escritor/obra/leitor. Essa forma meta-narrativa gera uma sensação mais ampla de ficção, fazendo com que o leitor seja ainda mais atraído para o jogo da criação.

O interessante é que essa *estrutura abismal* acaba permitindo que os próprios leitores, percebendo com mais nitidez a natureza do ficcional no jogo de

relações entre os personagens da obra central e os da narrativa secundária, gozem de forma mais consciente de tal experiência estética. Esta forma de composição possibilita também a captação simultânea dos elementos que entram em atividade na narração, sua inter-relação e o seu modo de funcionamento.

Este jogo dentro da narrativa permite ao leitor mais atento alternar os momentos de realidade da vida com os da realidade da obra de arte; uma recriação da experiência da vida real imiscuída à experiência criativa e estética.

O autor que faz uso deste artifício literário inscreve, em sua *narrativa secundária*, vários mecanismos que estão inseridos em sua obra central; podemos citar a construção de um universo em que ficção e realidade não estão muito bem demarcados; o jogo constante do narrador; as notas com versões diferentes sobre a história narrada; os relatos paralelos e as discussões críticas e teóricas intercaladas.

Em 1963, ao receber o prêmio Ricardo Malheiros da Academia de Ciências por seu romance *As Boas Intenções*, o autor fez um discurso, que serviu de posfácio à terceira edição, no qual profetiza o esquecimento deste livro. Esquecimento que, segundo Abelaira, deveria ser celebrado já que o romance perderia o interesse para as gerações futuras, habitantes de um mundo em que os problemas discutidos no livro já não teriam mais significado. Trata-se de um convite à ação e uma declaração de grandes princípios literários.

Podemos perceber que Abelaira já faz uso da *mise en abyme* em suas obras escritas durante a década de 60. Seus posfácios estão sempre querendo explicar ou confundir o que se passou ao longo do enredo. Estas *narrativas secundárias* mesclam problemas da vida do escritor a episódios que concernem aos personagens do romance central. O que podemos perceber é que não há mudança na proposta literária de Abelaira. Seu projeto literário está bem delimitado desde suas primeiras narrativas.

Se nos voltarmos para ao posfácio do romance *Nem só mas também*, veremos que Abelaira apresenta personagens, seres ficcionais que se reconhecem como tal; isto é, são conscientes de sua própria condição de personagens literários. Há uma sobreposição de vozes, espaços e acontecimentos. Um personagem detém a voz narrativa quando, no parágrafo seguinte, constatamos que a voz do narrador do romance regressa ao texto num jogo que faz emergir o domínio técnico de Abelaira. Também a voz do autor, morto quando se deu a publicação do livro,

retorna ao texto, tentando explicar sua escrita e os fatos que o levaram a parar de escrever. O autor está a testemunhar a sua própria morte, o que obviamente é impossível. Seu texto está sempre desestabilizando a composição romanesca tradicional, pautando-se no campo da efabulação e da imaginação.

A sobrinha do autor narra a maneira por que se deu a escolha do título do livro, quando, repentinamente, o texto volta a ser marcado pela voz do autor do romance.

Convencida de que não lhe desagradaria, ele era da opinião da Irene Lisboa: Título Qualquer Serve. Este teria sido o título ideal, mas já tem dono. Há dez anos, e tomando como ponto de partida o casal de enamorados (ou de aparentes enamorados), comecei a escrever ainda sem saber bem o porquê, se é que importa saber o porquê – mas, provavelmente, aquilo que nos impele a escrever provém de sabermos que os outros, alguns outros, escrevem.
(Abelaira, 2004, 96)

Abelaira tenta reconstruir os fatos que o levaram a escrever o romance através dos recursos da ficcionalidade. Constrói-se a ficção dentro da própria ficção, mas deixando explícita a chave de interpretação do texto. Acontecimentos impossíveis, verossímeis e fantasiosos fazem parte desta escrita que comunica ao leitor sua intencionalidade. A ficção é o espaço onde se inscreve o caleidoscópio de possibilidades de um texto.

Doroteia, personagem identificada supostamente como sobrinha do autor, tenta esclarecer como se deu a publicação e quais foram os amigos do autor que auxiliaram para que a obra fosse levada ao domínio público. Dr. Marques das Neves, António das Neves e Doroteia são, em suma, os responsáveis pela chegada desta obra aos leitores. Edifica-se um enredo notoriamente fingido que comprova a *existência* destes sujeitos-personagens. Contudo, a própria utilização da primeira pessoa dos outros para narrar comprova o caráter ficcional do texto.

A história do posfácio se desenvolve da seguinte forma: a ex-mulher do autor encontra entre centenas de revistas portuguesas e estrangeiras, o caderno de apontamentos, ou seja, o romance em questão, porém não se sente instigada a publicá-lo. Desta forma, o manuscrito foi entregue ao filho, que por não ser arquivista, nem dado às letras, o confia ao velho e influente professor, Dr. Marques das Neves. Este será o amigo que supostamente aceitará decifrar a péssima caligrafia do autor e que tentará reconstruir algumas passagens indiscretas e repletas de palavrões do original.

Em virtude da morte do professor, o manuscrito copiado foi entregue a outro grande amigo do autor, António das Neves, cuja função era corrigir as infidelidades cometidas pelo professor ao longo de sua tarefa de decifração. Como o amigo também veio a falecer, Doroteia, a sobrinha do autor, fica com a responsabilidade de escolher um título para a obra e de publicá-la. Sem saber que título escolher e precisando publicar o manuscrito para comprar um carro novo, escolhe qualquer um, já que título qualquer serve.

Nos próximos parágrafos, a voz do autor do romance retorna, tentando explicar que o que lhe motivou a escrever tal caderno foi o impulso imitativo. Por saber que outras pessoas escrevem, quer também escrever para poder descobrir a utilidade de sua escrita.

Narrador e autor se confundem em um único discurso. Afirma-se que se começou a escrever por sentir uma sensação de vazio. Para isso, adquire na Joseph Guibert em Paris, um caderno quadriculado apenas para atenuar a solidão. Entretanto, o narrador decide refletir para quem escreve este caderno e coloca-se à procura deste interlocutor que faria a escrita se libertar. Pela frustração de não encontrar este interlocutor, fixa a sua atenção num suposto casal de namorados em uma esplanada em Belém.

As últimas palavras do posfácio pretendem explicar os fatos que fizeram com que a narrativa fosse interrompida. Por ter chegado ao fim de seu caderno, interrompe as suas observações até que seu amigo trouxesse outro caderno de Paris. Por esquecimento, este mesmo amigo se esquece de atender a seu pedido, o que lhe causa um desinteresse em terminar seu texto. Deste modo, resolve lacrá-lo, colocando-o em uma gaveta.

Todo este jogo implementado no discurso literário faz parte do que Abelaira pretende para sua obra: fazer da escrita um espaço de possibilidades, renovar as bases ficcionais, dando novas potencialidades aos leitores e criando outras formas de interpretar a literatura. A narrativa não pretende iludir o leitor que o que se conta se funda na realidade. O escritor cria apenas simulacros que se assemelham à realidade, sem, contudo, imitá-la. O texto literário é encarado como um espaço mais potente que a própria vida, já que ele tem a capacidade de estabelecer relações e criar mundos possíveis que a realidade não comportaria. “O mundo dos possíveis. Pensar deste modo parece-me absurdo, mas o pensamento

absurdo, e só ele, distingue o homem do chimpanzé. O chimpanzé pensa correcto, pensa único” (Abelaira, 2004, 76).

Abelaira quer que o leitor seja atraído por sua criação, pela forma com que a imaginação e a escrita são trabalhadas em sua forma particular de narrar. Todos os artifícios do discurso são bem planejados para que veiculem a real intencionalidade do autor. A obra se deriva de encontros como um uma máquina de costura sobre uma mesa de operação. Histórias, relatos, observações, fantasias se separados são apenas retalhos que circundam o pensamento de um sujeito; mas, se unidos, serão capazes de formar um texto fragmentário e atraente para o seu leitor.

2.3. Imagens literárias

Augusto Abelaira é um autor que alia o seu compromisso ideológico à inventividade formal desde seu primeiro romance intitulado *A Cidade das Flores*. Ele estabelece diálogo com seus personagens e com seu leitor não somente através do discurso verbalizado, mas também através de imagens que veiculam significado. Faz uso também das falas e dos pensamentos dos animais para poder formular sentidos para sua escrita. Será por meio destes recursos que o escritor irá compor seu espaço artístico-literário.

O autor não poupa imaginação nem memória. Está sempre edificando prólogos, epílogos e pseudo-diários que articulam seu olhar em relação aos acontecimentos políticos, históricos e filosóficos da humanidade.

Em *Nem só mas também*, o enredo gira em torno de um narrador que observa um casal e, desta pequena observação, criam-se biografias, histórias, conflitos e diálogos. O narrador confere-lhes nomes assumidamente inventados: Matilde e Aurélio. Serão eles namorados, amantes em um encontro escondido ou marido e mulher em crise no casamento? As possibilidades vão se multiplicando ao longo da narrativa e vão sendo contaminadas pelas memórias pessoais do narrador. Lembranças de suas ex-mulheres, encontros intelectuais e discussões a respeito da política internacional só parecem acabar com a falta de espaço no caderno de anotações do narrador.

O sujeito que narra nos demonstra que é impossível contar sua vida, os fatos imaginados e toda a gama de possibilidades que uma narrativa abarca. De qualquer forma, ele continua efabulando, escrevendo, porque esta é a única ordem possível para seu romance. Narrar é o que resta, é preciso sempre contar e estabelecer comunicação com o outro. E só se é impelido a parar de narrar quando não se tem mais onde escrever.

O método de composição narrativa consiste em tentar preencher lacunas entre dados observados e aqueles provenientes de sua memória. Há uma busca constante por um discurso que reconstrua a memória de fatos ou eventos observados e também histórias que não aconteceram. O narrador está sempre investigando as relações de causas e efeitos que o levaram ao café em Belém para

compreender detalhadamente como se deu o relacionamento com suas mulheres: Mafalda, Júlia e Adriana. Histórias paralelas e episódios prosaicos estão alinhavados neste contínuo discurso de possibilidades.

Num desejo súbito de explicar o futuro e de criar um enredo para seu destino, o narrador começa a supor situações e a construir um mundo inventado que poderia ser sua história de amor com Adriana. Para fazer surgir o encadeamento destes fatos, o narrador cria um enredo para seu relacionamento que, supostamente, já estaria determinado há milhares de anos desde a existência de alguns papagaios que viviam ao lado de uma família de *sapiens*. Estas aves seriam as responsáveis pelo seu encontro e envolvimento com Adriana.

A fala destes papagaios ilustra de forma lacunar a história de algumas línguas, inclusive a língua-mãe, de onde teriam nascido todas as línguas. “Enfim, de geração em geração os papagaios terão transmitido a memória dessas línguas. Percebe agora?” (Abelaira, 2004, 64).

É através de Papageno, papagaio pertencente à linhagem de aves que mantém vivos as línguas e os registros ancestrais, que outras histórias vão sendo criativamente construídas. Os antepassados deste papagaio teriam assistido ao conflito do Agamêmnon com Aquiles, o que falavam Sócrates e Platão, alguns deles teriam vivido na alcova de mulheres e outros, ainda, teriam testemunhado o diálogo sobre a destruição de Sodoma. Estes papagaios são como documentos vivos de vários acontecimentos históricos da humanidade. Nesta narrativa, eles são registros preciosos que transcrevem os pensamentos e os diálogos pré-históricos que não chegaram ao conhecimento humano.

Já te disse: quase todo o nosso conhecimento da história baseia-se na opinião escrita dos homens e os homens, mesmo quando honestos, nem sempre dizem a verdade. Faltava-nos um relato diferente que nos permitisse outra visão, fosse a própria realidade sem interpretações subjectivas. A memória dos papagaios é objectiva, tão objectiva como um fóssil, um osso, um sílex.

- Não admities que podem ter ouvido mal?

- Um gravador vivo não ouve mal, só nós podemos ouvir mal, interpretar mal.

(Abelaira, 2004, 94)

Os papagaios serão os responsáveis por reconstruir a história da humanidade, sendo capazes de relatar as infidelidades históricas cometidas pelos homens. Estes animais também serão a causa do narrador se apaixonar por

Adriana. Segundo a imaginação daquele que narra, se os papagaios não tivessem existido, certamente ele e Adriana não seriam capazes de se relacionarem.

Adriana é a personagem que, através dos papagaios, tenta reconstruir o passado histórico. Ela dedica a sua vida a ouvir as informações e a cruzá-las para que se possam desvendar acontecimentos que foram ocorrendo ao longo de milênios.

Por meio da transcrição da fala destes papagaios, seria possível reorganizar alguns incidentes da vida cotidiana, a história das conversas e do que falavam alguns dos personagens mais determinantes e fundamentais da história.

O leitor percebe que os fatos que poderiam acontecer são colocados em contato e em mesmo nível que os acontecimentos indubitavelmente “reais”. O narrador supõe situações até mesmo quando seu caderno chega ao fim. Não se pretende criar um desfecho para a história. O leitor ficará sempre a imaginar o que poderia ter acontecido se o sujeito que narra terminasse de escrever. A intenção de Abelaira parece ser realmente a de nos fazer imaginar, de nos colocar no lugar de construtores de seu enredo, de efabular, de criar possíveis conclusões para sua narrativa.

Suas obras têm um objetivo claramente determinado. Foram produzidas para que os leitores pudessem encontrar o seu lugar no campo da recepção literária. Nada é por acaso. Se esta última obra de Abelaira não se apresenta com um arremate, deve-se ao fato de fazer parte de seu projeto produzir narrativas das quais se possam depreender uma quantidade numerosa de sentidos.