

3

Topoi

Percursos pelos topoi de Bolor, Quatro Paredes Nusas e O Triunfo da Morte

Os três livros de Abelaira escolhidos para esta dissertação são exemplos de como é possível usar conceitos relacionados aos *topoi* postulados acima para compreender que, em vez de buscar uma leitura privilegiada capaz de dar conta da totalidade de camadas de significação do texto, posso, ao investigá-los, privilegiar percursos e relações entre estes livros. Também posso salientar passagens para trazer à tona questões latentes nos textos de Abelaira de forma que, quando explicitadas, tais questões possam ampliar nossa compreensão dos livros do autor.

Enquadrando-se no conceito de *obra aberta*, os livros de Abelaira são concebidos de forma que sua própria estrutura torna impossível a existência de interpretações privilegiadas. Qualifico-os como *obras abertas* porque seus sentidos não se encontram pré-determinados e precisam ser em grande parte inferidos ou completados por cada leitor; porque se mostram abertos a diferentes formas de análise; porque comportam várias camadas de significação que, por sua vez, permitem análises e interpretações muito diversas.

Nas três obras aqui escolhidas, e talvez em todas as outras deste autor, é possível percorrer vários caminhos. Cada um deles irá gerar outra leitura, outra análise: os livros serão lidos de formas diferentes, mas, como indiquei anteriormente, não haverá uma leitura privilegiada. Aproximaria os livros de Abelaira de labirintos a serem percorridos por leitores, intérpretes e teóricos que irão deixar, cada um, seu próprio fio de Ariadne. Marcarão percursos que, salvo passos em falso, trarão um acréscimo de sentidos para a obra de Abelaira. A ressalva quanto aos ‘passos em falso’ é feita porque uma obra pode ser aberta, mas isso não a torna ilimitada: as interpretações devem se ater aos limites de significação codificados nos textos.

Para além das múltiplas leituras que cada livro possibilita, sucessivas obras do autor, ao serem lidas, se entrelaçam com as anteriores. Podemos falar de intertextualidade, com certeza, mas prefiro chamar este entrelaçamento que noto nos textos de Abelaira de *hibridação*, porque vai além de um diálogo entre textos. Em sua escrita, Abelaira cria pontes de um livro a outro, retoma situações e personagens – alterando-os –, aprofunda temas anteriormente enunciados, desfaz afirmações prévias, cria ambigüidades sem solução possível. Embora suas obras possam ser lidas individualmente, quando tomadas em conjunto as referências, citações, recorrências e recriações proliferam e se adensam. Os textos se hibridam e formam um novo construto: com o tempo, não é mais possível isolá-los. Seriam esses vínculos propositais, pensados desde o momento de concepção pelo escritor, exímio artífice, como forma de aprofundar a sua obra? Há indícios que sim (coincidências demais para não ver nelas um propósito, algum planejamento, releituras da própria obra ou, no mínimo, excelente memória), mas apenas Abelaira teria a resposta exata e, ainda assim, somente se acreditássemos que ele mesmo não estaria, mais uma vez, a nos “mentir escandalosamente”¹⁰. Devemos levar em conta, em favor do meu argumento, a declaração do escritor na entrevista já citada: "Escrevo sempre o mesmo romance [...]"

Quatro Paredes Nuas acrescenta (sobretudo com os contos/fragmentos “Teatros”, “Nem mesmo tu”, “Quem me dera morrer”, além do homônimo “Quatro paredes nuas”) camadas adicionais às camadas internas de *Bolor*, ao tema dos relacionamentos desfeitos, da relação existente entre afeto, memória e objetos, dos limites das palavras, da escrita como memória. Quando os dois são lidos em seqüência, *Quatro Paredes Nuas* funciona como um pós-escrito a *Bolor*.

¹⁰ Este é um conceito-chave para a compreensão da estruturação da obra de Abelaira ou, mais especificamente, para compreender a problematização constante que ele cria ao enunciar a impossibilidade de se referir à realidade dentro do domínio ficcional dos livros e, ainda assim, ‘citá-la’ o tempo todo, porque é no atrito ficcional / real que reside grande parte do interesse da escrita de Abelaira.

Já em “O Arquimortes”, também de *Quatro Paredes Nuas*, vemos desenhar-se o tema central do caleidoscópio de assuntos que compõe *O Triunfo da Morte*: a possibilidade de que uma pessoa comum possa ser uma de muitas Mortes que transitam, cientes ou não de sua condição, em nosso mundo.

Por sua vez, *O Triunfo da Morte* nos lega, em seus fragmentos por vezes curtos, quase um mapa de leitura para a obra do autor. É, dentre os três livros escolhidos, aquele que tem maior número de referências à construção da própria obra ficcional. Remete a considerações sobre a própria escrita, presentes em *Bolor* e em *Quatro Paredes Nuas*, como podemos ver no ‘capítulo’ citado a seguir:

Mas, de qualquer modo, tudo quanto escrevi até hoje não passa dum rascunho que mais tarde aperfeiçoarei. Por ora, ainda não falo contigo, ainda experimento forças, ensaio-me, tento saber até onde chegam as minhas capacidades. E, no fundo, talvez nem isso. Ainda escrevo como se A significasse B. Ainda não aprendi a falar de A, falando de A.

Enfim, só depois, deitando fora toda esta papelada, escreverei a verdadeira conversa contigo. E talvez nem a escreva, talvez então possa reinventá-la oralmente, espontaneamente, na tua presença. Saberei verdadeiramente quem tu és?¹¹

O narrador é outro, assim como a trama, mas o trecho caberia quase perfeitamente em qualquer dos outros dois livros. Curiosamente, devido às diferenças de tom – sutis e impossíveis de qualificar ou isolar –, o narrador de *O Triunfo da Morte* me soa mais próximo de um Autor do que os outros narradores. Paradoxal, como costuma ocorrer em Abelaira, porque, dos três livros, este é o mais fantasioso, este possui um narrador que diz ter se descoberto uma dentre muitas Mortes que circulam pelo planeta.

É interessante notar que este narrador-Morte é também aquele que se despe mais claramente de seu disfarce e se mostra como um ‘homem real’, uma pessoa comum, ainda que qualquer de suas afirmações deva ser

¹¹ ABELAIRA, A. *O Triunfo da Morte*, cap. 51 citado na íntegra, p.54.

compreendida no âmbito de seu discurso ficcional. No trecho abaixo, a ficção se aproxima tanto da realidade mais banal que a ilusão quase se desfaz, e me parece ser este, exatamente, o jogo desejado.

E só mais duas palavras, antes de fechar este assunto. Embora não te fale nisso, vou todos os dias à retrete, como, bebo, tomo banho, faço a barba, visto-me. Explicado o que, abstenho-me, a partir de agora, de referir estes factos importantes para só falar dos outros, apesar de tudo bem menos importantes. Não esqueças esta profissão de fé. E adiante.¹²

Com o tom zombeteiro de sempre, o narrador-autor de Abelaira nos lista brevemente uma série de atos banais do cotidiano, do tipo que todos fazemos (mulheres não fazem a barba, é certo), para depois nos dizer que *estes* seriam os “fatos importantes”, enquanto todo o resto – o livro que escreve – é “bem menos importante”.

Creio ser preciso encontrar alguma outra categoria para este narrador, não só por ele entrar e sair constantemente do que acaba sendo um ‘personagem’ de si mesmo – sua *persona ficcional*, por assim dizer – mas também porque se aproxima muito de uma fala autoral, quando diz à sua suposta ‘leitora’ que escreve a fim de seduzir e escreve para ser ouvido. Ele pergunta:

Adormeceste? Continuar a ouvir-me? Omito pois minha descrição de Paris e se sentires necessidade dela o *Guide Bleu* resolver-te-á o problema.¹³

Mais adiante:

Ouve... E se tiver escrito esta história a pensar em ti? Se todo o meu discurso apenas significa uma declaração de amor, o pedido para não me deixares?

Diz-me, diz-me qualquer coisa...

*Ou não digas. Aguarda ainda uns momentos...*¹⁴

¹² ABELAIRA, A. *O Triunfo da Morte*, cap.21 citado na íntegra, p.18.

¹³ ABELAIRA, A. *O Triunfo da Morte*, cap.22, p.18.

"Aguarda ainda uns momentos..." é o pedido de adiamento do narrador-autor que não deseja retornar ao silêncio; de uma narrativa que não quer morrer ainda; de um personagem que se torna Morte para ser imortal. Ecoa um tema ancestral, o da narrativa como persistência do Ser. Ecoa a voz de Scheherazade contando 1001 histórias ao Sultão – leitor com poder de vida e morte –, para protelar sua vida; metaforicamente, para que não fechemos o livro. Nem o narrador nem a narrativa desejam morrer.

A (des)estruturação do texto de Abelaira: propostas para uma leitura

Limito-me aqui a falar dos três livros que são objeto desta dissertação: *Bolor*, *Quatro Paredes Nuas* e *O Triunfo da Morte*.

Minha análise encontra, nos livros mencionados, uma simultaneidade de planos (temáticos, de construção formal, de referentes intertextuais, de problematização da ‘realidade externa’) que podem ou não ser conjugados pelo leitor, dependendo de quão atenta for a leitura e, naturalmente, dependendo ainda de que este suposto leitor tenha lido ao menos parte da obra de Abelaira, não se atendo a um único livro.

Diz-se, não sem alguns questionamentos, que *Bolor* é um romance. *O Triunfo da Morte* parece ter sido pouco estudado, não havendo referências a ele na bibliografia examinada, mas traz na capa a mesma indicação, “romance”. *Quatro Paredes Nuas*, contudo, como já foi dito, e como será retomado mais à frente, parece ter um parentesco com *Bolor*, havendo ainda questões quanto a ser um romance ou um livro de contos.

Partindo da indagação do próprio autor, “Ir desfazendo sempre a história à medida que a escrevo?”¹⁵, parece-me que *Bolor* não deseja

¹⁴ ABELAIRA, A. *O Triunfo da Morte*, p.126.

¹⁵ Anotação identificada como “no verso da capa do Plano I”. Disponível em: <<http://purl.pt/13858/1/geneses/1/2-variacoes-abelaira.html>>. Acesso em 10 dez. 2009.

narrar nada específico, nem há um “incidente” importante em torno do qual a trama esteja centrada.

A leitura que privilegio nesta dissertação é aquela segundo a qual o autor trabalha seu texto de forma a questionar o processo de escrita, a relação entre o mundo ficcional e o mundo real, a relação entre escrita e memória, entre objetos e memória, entre palavras e objetos. Os livros de Abelaira também nos falam das formas como o tempo, imaterial mas sempre presente, afeta todas essas coisas, além de subverter a possibilidade de dizer “eu” como se fosse um só, constantemente criando dificuldades para que possamos definir uma identidade fixa para este enunciador.

Não nego a possibilidade de ler, no romance, um triângulo amoroso ou uma história de amor terminado, posto que ambas podem ser encontradas à primeira leitura. Tampouco tomo como centrais as leituras de que o livro remete a uma fragmentação do sujeito num suposto pós-moderno antes da época ou que fala sobre a impossibilidade de comunicação na sociedade contemporânea. Como já disse, desejo apenas enfatizar, na leitura e análise da obra, aquilo que nela encontrei de específico e singular dentro do período de grande experimentação no qual foi produzida.

Observando os papéis do autor¹⁶, podemos assistir ao processo de construção da narrativa, que obedece a vários planos e não a um único plano, que se vai construindo (e destruindo) de versão para versão numa complexidade crescente em termos de arquitectura. Mas é a própria escrita e a reflexão que vai sendo feita a partir dela que estrutura (e «des-estrutura») este romance de Abelaira.¹⁷

Esta afirmação se encontra no artigo “Variações sobre um mesmo tema”, publicado no site da Biblioteca Nacional de Portugal. A respeito dos originais e cadernos de anotações de Augusto Abelaira, é dito também

¹⁶ “Papéis” no sentido literal: os cadernos e demais anotações do autor.

¹⁷ VASCONCELOS, M., loc. cit.

que “existem no espólio dois planos para a elaboração do romance e quatro versões deste romance identificadas pelo autor”¹⁸.

Esses dois livros, assim como *O Triunfo da Morte* (e tantas outras obras de Abelaira que não puderam ser analisadas neste trabalho) são organizados através de fragmentos, por vezes curtos, que se encontram justapostos. A justaposição pode se dar na escala de frases, que são montadas como um mosaico para compor um parágrafo, mas também é encontrada na escala dos capítulos ou fragmentos que vão compor o livro. Como disse Manuela Vasconcelos, esta prática discursiva constitui “a própria escrita [...] que estrutura (e «des-estrutura»)” não só *Bolor*, mas os outros romances de Abelaira.

Vendo as duas imagens disponíveis na web, que mostram as anotações do escritor em umas poucas páginas de seu caderno de notas, não posso deixar de pensar neste “processo de construção da narrativa”¹⁹ como análogo à *montagem* de um filme. Mais especificamente, assemelha-se à montagem de um filme da *nouvelle vague*. Cito aqui uma curta passagem do crítico e teórico Ruy Gardnier para esclarecer a relação que percebo:

Nos anos 1960, com a eclosão dos novos cinemas ao redor do mundo, as bases em que se assentava a linguagem do cinema narrativo são colocadas à prova e questionadas em seu cerne. Com a montagem não poderia ser diferente. Se o trabalho na moviola era visto como tendo a função primordial de manutenção da continuidade entre um plano e o seguinte (seja uma continuidade de ação, de lógica ou metafórica), agora ela é chamada a tecer laços de descontinuidade e desfazer a relação ilusória do prosseguimento de uma ação através dos planos.²⁰

Não tendo sido planejado e escrito como um romance com “início”, “meio” e “fim”, de acordo com as anotações de Abelaira, e ainda considerando a hipótese de que *Quatro paredes nuas* seja outro recorte ou

¹⁸ VASCONCELOS, M., loc. cit.

¹⁹ VASCONCELOS, M., loc. cit.

²⁰ Ruy Gardnier. Disponível em: <http://www.heco.com.br/montagem/ensaios/04_03.php>. Acessado em 30 jun. 2009.

montagem dos manuscritos e anotações que deram origem a *Bolor*, parece produtivo, então, traçar um paralelo entre a estruturação dos dois livros e este processo de montagem cinematográfica que, como nos livros, "desfaz a ilusão do prosseguimento de uma ação". A montagem, como recurso cinematográfico para manter ou romper a ilusão de continuidade entre cenas, será mencionada ao longo desta dissertação. No caso, estamos falando de uma quebra na ilusão de continuidade, pois tal é o efeito da justaposição conforme praticada na escrita de Abelaira.

Além da quebra de continuidade e da idéia de justaposição de imagens, creio ser útil retomar algumas formulações de Ricardo Piglia, conjugando as "Teses sobre o conto"²¹ com o ensaio seguinte do mesmo livro, as "Novas teses sobre o conto"²².

No primeiro ensaio, encontramos conceitualmente apenas duas teses; o ensaio em si é uma digressão em torno delas. A primeira tese afirma que "um conto sempre conta duas histórias" e o conceito se completa se acrescentarmos a segunda tese, continuação e variação da primeira: "Segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes."²³ As teses de Piglia, demasiado simples para serem lidas como teorias de fato, são interessantes pois permitem um olhar sobre o conto que lhe traz um acréscimo: a idéia de que é preciso ler em dois planos, não se deixando prender apenas pela superfície da narrativa.

As primeiras "teses" tornam-se mais interessantes, contudo, quando acrescentadas às "novas teses" do ensaio seguinte. Piglia começa nos dizendo que "estas teses são na realidade um catálogo de ficções sobre o final, sobre a conclusão e o desfecho de um conto", afirmando em seguida que foram inspiradas em Borges e "em sua maneira particular de rematar

²¹ PIGLIA, R. *Formas Breves*.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

suas histórias: sempre com ambigüidade, mas também sempre com um eficaz efeito de clausura e de inevitável surpresa”²⁴.

Os conceitos de Piglia – *ambigüidade*, *efeito de clausura* e uma *inevitável surpresa*, além da existência de *duas leituras* – parecem definir mais um *modo* de narrar do que um gênero literário. E sua ênfase na idéia de “contar uma história” não deixa de ser um desdobramento daquilo que o termo já diz: quem “conta” um conto está fazendo um relato.

Não há uma marca de “gênero” na obra de Abelaira ou, se há, creio que esta marca está na sucessão de *relatos curtos*, porque é disso que se compõem seus livros. Podemos sempre chamá-los, de forma genérica, de “livros” ou “obras”, é claro. Podemos acrescentar que são “experimentais”, o que significa apenas dizer que não se enquadram em um cânone. Mas podemos ir além porque, com o tempo e as leituras, notamos que o foco narrativo é constantemente desviado e reposicionado sobre pequenos eventos que não estão necessariamente coordenados, mas justapostos. Nos livros de Abelaira, os quatro pontos focais de Piglia (dois níveis de leitura, ambigüidade, clausura e surpresa) estão presentes nas ‘historias breves’ que compõem, ao final de tudo, uma ‘obra’. É o que ocorre com as diversas *histórias curtas* que montam o mosaico de *O Triunfo da Morte*: anedotas diversas envolvendo o burujandu, as relações amorosas e/ou sexuais do narrador, seus questionamentos sobre ele ser ou não causador de mortes, tiradas de cunho político etc.

Com as sucessivas leituras, as camadas textuais de Abelaira se depositam como uma sucessão de narrativas. Como diz o próprio escritor, já não se sabe muito bem a que livro pertencem tais camadas que poderiam, em alguns casos, pertencer a qualquer um deles. É por camadas sucessivas, justapostas ou sobrepostas ao longo do tempo, que a montagem permite a um cineasta construir o sentido mais amplo em seu filme; é este o sentido que tento, aqui, aproximar da “história secreta” de Piglia, por

²⁴ Ibid.

não ser o que está imediatamente à superfície, mas sim uma interpretação mais profunda que o leitor deve construir por conta própria, já que a narrativa em si enuncia possibilidades, mas não determina um sentido.

Quer aceitemos ou não esta proposta de leitura, é uma característica deste escritor manter em aberto múltiplas possibilidades de significação dentro da montagem que ele escolheu, e haverá sempre diversas leituras finais, resultantes do mesmo conjunto inicial de cenas, como um quebra-cabeça que deve ser montado pelos leitores.

Crítica política e social

Nesta seção, procuro evidenciar a forma como as críticas feitas por Abelaira – sejam elas políticas, sociais, voltadas para as Ciências Humanas ou para a sociedade de consumo – estão simultaneamente inseridas na narrativa, mas também formam um contraponto, com elementos que se destacam da narrativa central, constantemente interrompendo-a. Dentro de minha proposta de leitura, estas vozes críticas tomam muitas vezes a forma de uma voz narrativa, cuja identidade parece se sobrepor à do narrador ficcional em primeira pessoa. A meu ver, quando aborda temas políticos, sociais ou filosóficos, há um deslocamento deste narrador, que parece então assumir um maior distanciamento do discurso ficcional, talvez por não estar mais centrado nos eventos ficcionais narrados mas sim tecendo comentários cuja pertinência e escopo transcendem os interesses, objetos e foco do plano narrativo principal. Retornemos aos textos para que isto fique mais claro.

Entre muitos trechos sarcásticos curtos, há um particularmente cortante, em *O Triunfo da Morte*, que demonstra como Abelaira integra suas críticas políticas de forma satírica, inserindo-as sutilmente na narrativa, muitas vezes acompanhadas por outras críticas cujo sentido exato pode permanecer indeterminado. Salazar e os políticos portugueses são nominalmente citados abaixo, mas a História como construção pura da historiografia também é motivo de ironia crítica e, em meio a esses tópicos de primeiro plano, surgem, de viés, os “fatos às riscas” que,

ressaltados no trecho, se tornam uma referência em aberto: que relação têm estes ternos com um personagem de Coimbra e que sentido daríamos aos historiadores que “geralmente, não gostam dos homens de fatos às riscas”? Parece-me que a forma como a escrita abelairiana equipara objetos ou ocorrências pequenas aos ‘grandes temas’, gerando um efeito de absurdo pela equalização de elementos díspares, contribui para o efeito sarcástico e provoca um deslocamento que é mais uma forma de interditar qualquer leitura ingênua de seus textos.

Gostaria de saber: entre os políticos portugueses quantas Mortes haverá? Não me refiro a Salazar, esse não oferece dúvidas, já todos sabíamos mesmo antes de sabermos. Mas certa morte em Thanatus House vestia um fato às riscas, a sua maneira tão coimbrã de falar... Para mais, ao dar seu apoio à mesa, disse: ‘O futuro fará justiça ao nosso novo estilo de matar!’ Ah, esta confiança na História, esta ignorância de que a História são os historiadores que discretamente a fazem e, geralmente, não gostam dos homens de fatos às riscas!²⁵

O fragmento anterior constitui um “capítulo” completo de *O Triunfo da Morte*. O fragmento citado não possui uma função estruturante da narrativa: pelo contrário, serve para interrompê-la. Da mesma forma, mais à frente no livro, encontramos outro “capítulo” contendo apenas três linhas. Capítulo foi colocado aqui entre aspas pois é como o narrador chama os trechos numerados que compõem *O Triunfo da Morte*. Parece-me, entretanto, que seria mais coerente denominá-los *fragmentos*, pois encontram-se encadeados em ordenação arbitrária e parcialmente intercambiável. Como está dito nesta dissertação, muitos destes capítulos não estruturam a narrativa: servem antes para desconstruí-la ou interrompê-la com divagações variadas. Muitos deles não fazem parte do núcleo temático principal, se é que podemos determinar um, de onde minha afirmação de que são intercambiáveis. Por fim, alguns possuem um único parágrafo, por vezes somente 3 linhas, como no exemplo citado abaixo.

²⁵ ABELAIRA, A. *O Triunfo da Morte*, capítulo 80, p. 97.

A meu lado, no café:

– E ainda por cima falam do oiro de Salazar... À nossa custa, à custa da miséria do povo...²⁶

Como disse, este ‘capítulo 44’ poderia vir muito antes – poderia ser o 12 – ou muito depois – poderia ser o 34, o 86. *Há regras para a colocação dos elementos porque há um sistema que evidencia uma estrutura no livro*, mas, como será retomado adiante ao abordar a questão da montagem cinematográfica, a lógica de estruturação dos romances é baseada na justaposição, permitindo variações sobre o tema. É diferente da lógica naturalista de *coordenação*, onde, como na montagem cinematográfica tradicional, o intuito é o de fazer com que as descontinuidades inerentes a qualquer narrativa sejam minimizadas, dando ao leitor a impressão de que a narrativa forma um contínuo, não um conglomerado de fragmentos.

Retornando à temática da crítica, a narrativa de Abelaira em geral a formula como comentários soltos, sem que um argumento completo seja enunciado, ficando apenas sugerido. Em tais casos, completar as reticências, explícitas ou não, é tarefa do leitor. Um exemplo típico pode ser encontrado bem no início de *Bolor*, em duas falas de Maria dos Remédios que não estruturam este personagem e tampouco compõem a narrativa, levando-me, mais uma vez, a afirmar que o narrador de Abelaira se faz passar por diversos personagens para comunicar sua mensagem que não diz respeito à narrativa, mas compõe uma visão de mundo voltada para uma externalidade:

– O Johnson, sabias....? – Desatenta do *Eterno Marido*, desatenta do rádio.

[...]

– Ontem, o De Gaulle.... – Ouvindo sem ouvir, lendo sem ler.²⁷

²⁶ ABELAIRA, A. *O Triunfo da Morte*, capítulo 44, p. 46.

A questão quanto à identidade do narrador retorna, agora em *Bolor*: as falas de Maria dos Remédios são relatadas por Humberto no suposto diário. Surgem marcadas por um distanciamento do que vinha sendo narrado: Maria dos Remédios estava, no parágrafo imediatamente anterior, “dividida entre o *Eterno Marido* e o rádio, ambos abertos, ambos irresistíveis”, mas agora a encontramos “desatenta”: ouve sem ouvir, lê sem ler.

E no entanto “o Johnson” e “o De Gaulle” em nada parecem importar para a narrativa de *Bolor*, pouco preocupariam a Maria dos Remédios, cujas questões intra-narrativa geralmente dizem respeito a Humberto, a Catarina, a Aleixo. Estas duas falas talvez possam ser compreendidas como uma retomada de um tema anunciado pouco antes, na primeira página de *Bolor*, quando Humberto menciona “uma guerra”: é impossível ‘determinar’ mas é razoável supor, no contexto²⁸ em que Abelaira escreve, que “o Johnson” refira-se a Lyndon B. Johnson, ex-presidente dos Estados Unidos, reconhecido partidário da guerra do Vietnã. Tal suposição é ainda mais razoável não só por sabermos que há outras menções à guerra do Vietnã nos livros de Abelaira²⁹, mas porque ao “Johnson” se segue “o De Gaulle”. Novamente, devo supor que este De Gaulle remete ao general e presidente da França que participou da Segunda Guerra e retornou ao poder após a crise de maio de 1958 em seu país. Inicialmente partidário da guerra da Argélia, foi também responsável por conceder a independência àquela ex-colônia da França. Os dois serão seguidos, duas páginas depois, pelo “Chu en-Lai”, como os portugueses se referem a Zhou Enlai, líder do Partido Comunista e da República Popular da China.

²⁷ ABELAIRA, A. *Bolor*, p.19.

²⁸ “Contexto” usado aqui de forma ampla como referência aos elementos históricos que cercam a produção de um texto: não só um idioma e um país, mas o momento histórico de sua produção.

²⁹ Citando arbitrariamente, a questão do “Vietname” pode ser encontrada novamente na pág. 142 de *Quatro Paredes Nuas*, no conto “Quem me dera morrer”: “Amanhã os jovens quando recordarem as conversas juvenis, o Vietname, por exemplo, saberão que não foram absurdas, que tinham razão, que a vitória estava a fazer-se.”

Diário íntimo?

No suposto ‘diário íntimo’ o suposto narrador se detém três vezes: Maria dos Remédios interrompe, nos diz Humberto, o *Canto de Amor e de Morte* do Lopes Graça que tocava no rádio e o Dostoievski para nos falar de política internacional. Poderíamos também interpretar, aqui, que o *Eterno Marido* de Dostoievski é uma referência voltada para o próprio Humberto, em seu (desejado) papel de eterno marido, e o *Canto de Amor e de Morte* pode tanto ser uma referência à relação amorosa entre eles como um comentário sobre as muitas mortes que cercam homens como Johnson, De Gaulle e Zhou Enlai. Um dos jogos de espelhos de Abelaira.

Voltando às críticas políticas e sociais, desta vez especificamente no contexto de Portugal. A respeito da imobilidade social e da paralisação de idéias, bem como da impossibilidade de participação na vida pública forçada pela ditadura, uma citação significativa pode ser encontrada em *Bolor*, numa fala de Aleixo que responde a Humberto:

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 o que sucede? Não voto, não posso escrever esses artigos... [...] 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. – Os olhos brilhavam-lhe: – Vais escrever isso no teu diário? – Mas não me deixou responder: – Escreve... – Parecia ditar: Através da participação na coisa pública, o homem integra-se na sociedade, domina a solidão. E essa solidão não se vence a escrever diários ou livros, ou a pintar quadros, compreendes? Não se vence também a conversar no café com os amigos. – Bruscamente: – Não, não escrevo um diário íntimo. Escreves tu.³⁰

Como no trecho acima, ainda que Abelaira possa colocar nas vozes de seus personagens opiniões políticas contestadoras e de oposição ao regime de Salazar, tais questionamentos são habilmente inseridos na trama

³⁰ ABELAIRA, A. *Bolor*, pags. 86 e 87.

e surgem como um diálogo, uma página satírica – procedimento freqüente em *O Triunfo da Morte* como demonstrado acima –, tiradas irônicas e curtas. São coisas que o leitor percebe com o canto do olho, mas poucas constituem um tema central.

Como último exemplo da presença constante da crítica política e social, gostaria de mencionar a epígrafe de Raul Brandão escolhida para abrir *Sem Tecto Entre Ruínas*, talvez seu livro mais diretamente voltado à política: a temática central alude ao vácuo (político, institucional, cultural) que se seguiu à queda de Salazar e à falta de projetos para uma democracia posterior.

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...³¹

Em um sentido mais amplo, política, moral e ética estão presentes como alusões ou metáforas dentro das temáticas do autor, como quando ele aborda o cinismo das corporações³², as dificuldades da comunicação ou menciona a impossibilidade de uma revolução real³³, seja ela qual for. Justamente porque Abelaira está mais preocupado com questões e temas que poderiam ser aproximados de um pensamento humanista – alguns lêem em sua obra um cunho existencialista –, a crítica de seus textos não se dirige unicamente à ditadura portuguesa vigente durante boa parte de sua carreira, abrindo-se para falar de morte, silêncio, decaimento das relações humanas³⁴, incomunicabilidade, memória e materialidade como angústias compartilhadas por outras culturas e outras épocas, temas desde sempre presentes na Literatura. Podemos pensar que, justamente por sua

³¹ ABELAIRA, A. *Sem tecto entre ruínas*.

³² Tal crítica pode ser encontrada em vários pontos de *O Triunfo da Morte*.

³³ A este respeito, ver alguns trechos nas págs. 34 a 38 de *Quatro Paredes Nuas*, por exemplo, além do final do conto homônimo.

³⁴ O "bolor" que se acumula imperceptivelmente com os anos, nas frestas das palavras, das relações, das coisas. De onde a necessidade de deixar "as quatro paredes nuas", para que nada se cole a elas e um relacionamento possa perdurar.

abrangência, por essa dimensão humanística de caráter universal, a obra de Abelaira permanece soando pertinente e atual em nosso tempo.

Ao final de tudo, não creio que houvesse, para Abelaira, grande distância entre “vida” e “política”. Tal é a idéia que me fica após a leitura de sua obra, e deixo o pensamento ressoar neste diálogo com Aleixo, narrado por Humberto (a notar que, a essas alturas, o narrador-autor nos deixa supor que Aleixo também escreve um diário, uma vez que Humberto inicia esta ‘entrada’ em seu diário ficcional, duas páginas antes, dizendo: “Surpreendo o Aleixo a escrever num caderno muito parecido com este.”³⁵)

– De que falamos quando nos encontramos? – disse ele *também*.

– Sobretudo de política – respondi.

– Precisamente. Aliás só dei por isso ao escrever o diário... Estamos quase todos os dias um com o outro e pelo menos metade das nossas conversas são dedicadas à política; metade de meus pensamentos também.

– O teu diário é um diário político.

– De maneira nenhuma! É um diário íntimo, mas grande parte do que nele escrevo é sobre política. Os boatos por exemplo. Não sucede o mesmo contigo? [...] Não falar de política no teu diário? ³⁶

A ironia como forma de crítica

Partindo desta introdução sobre a dimensão política, vamos agora analisar outros temas presentes na obra de Abelaira. A respeito do escritor, Saraiva e Lopes dizem:

Augusto Abelaira (n. 1926) soube surpreender admiravelmente as vicissitudes de graça e frustração, e parcial debandada na sua jovem geração intelectual (*A Cidade das Flores*, 1959, *Os Desertores*, 1960) e produziu posteriormente três romances inovadores cuja estrutura, numa espécie de contraponto e fuga de diálogos ou episódios, corresponde a uma inexplicita dialética dos sentimentos, dos valores, a uma questionação do tempo histórico e do tempo vivido (*As Boas*

³⁵ ABELAIRA, A. *Bolor*, p.82.

³⁶ ABELAIRA, A. *Bolor*, p.84.

Intenções, 1963, *Enseada Amena*, 1966, *Bolor*, 1968) a que se seguiram os volumes de contos *Quatro Paredes Nuas*, 1972, *Ode (quase) Marítima*, 1978 e, em 1979, o romance *Sem Tecto Entre Ruínas*, centrados sobre as coincidências, as reincidências moduladas, os logros e a morte íntima das relações e idéias, sobretudo as que se ligam com o amor e com a revolução. De 1982 é *O Bosque Harmonioso*, ágil e céptico anti-romance histórico, e de 1985 *O Único Animal que ...*, de cunho também satírico³⁷.

Este trecho situa, cronologicamente, boa parte da produção textual de Abelaira. Correto embora curto, gostaria de reter do texto as idéias de que os romances do autor escritos ao longo dos anos 60, entre eles *Bolor* e *Quatro Paredes Nuas* – cuja produção, como será evidenciado mais à frente, se dá em paralelo à escrita de *Bolor* –, são “inovadores”, bem como a caracterização de Saraiva e Lopes quanto a estes livros serem estruturados “numa espécie de *contraponto e fuga de diálogos ou episódios*” (grifo meu). Irei retomar esta afirmação ao questionar a organização interna tanto de *Quatro Paredes Nuas*, quanto de *O Triunfo da Morte*. Interessante notar também que os autores, neste trecho curto e sem pretensão maior do que situar a obra do autor, notam que há uma relação entre a *estrutura* dos romances e uma “inexplícita dialética dos sentimentos, dos valores”, uma “questionação do tempo histórico e do tempo vivido”. A dialética dos sentimentos e o questionamento ou atrito entre o tempo histórico (externo, ou cronológico) e o tempo vivido (interno, ou psicológico) são temas recorrentes na obra de Abelaira. A percepção que Saraiva e Lopes revelam sobre a relação intrínseca entre a *estrutura das obras* e o seu *conteúdo* corrobora afirmações feitas nesta dissertação.

Além disso, a obra de Augusto Abelaira se caracteriza pela unidade temática centrada no questionamento das relações humanas, na importância e no valor da arte, possuindo, ainda, um olhar crítico sobre os relacionamentos humanos, uma ironia fina que permeia sua escrita e uma atenção constante ao próprio ato da escrita.

³⁷ Saraiva, A.J.; Lopes, O. *História da Literatura Portuguesa*.

Nunca é demais chamar a atenção para esta ironia que permeia os livros de Abelaira. O escritor sabe usá-la, em conjunto com uma grande capacidade de síntese, para obter efeitos de choque. Seja em um título, em um parágrafo ou em poucas páginas, Abelaira é capaz de tecer críticas ferozes com alvo certo.

Podemos tomar como exemplo uma fala de Aleixo, em *Bolor*, refletindo sobre a função social da pintura:

Que têm feito até hoje os pintores? Vendem quadros a quem pode comprá-los. Quadros belos, em princípio. E aí tens: a arte reduzida a dar beleza aos bem instalados na vida. Depois de um dia inteiro de egoísmo, sem um único sentimento generoso, ei-los que ao chegar a casa podem encher os olhos de felicidade, enriquecer a alma, aperfeiçoá-la graças à contemplação da beleza.³⁸

Em outro tom, mais debochado, gostaria de mencionar um parágrafo de *O Triunfo da Morte*. Desta vez a crítica é feita à ciência, tendo como base o *burujandu*, uma ‘substância’ que serve ao autor como veículo para diversas ironias e sátiras.

Em todo o mundo, milhares e milhares de ratos sofreram as mais diversas experiências e, como de costume, confirmaram ou não o cancro, consoante as prévias convicções dos experimentadores.³⁹

Neste mesmo capítulo ou fragmento, constituído por uma seqüência de críticas irônicas que em nenhum momento interrompem a narrativa, é feita uma crítica feroz ao atraso científico de Portugal. A crítica vem travestida de elogio e o parágrafo termina com uma comparação em aberto entre ratos e homens, deixando, para o leitor, a possibilidade de criar seu próprio sentido para a comparação.

Só mais um pormenor: das experiências com o burujandu surgiu uma tal mortalidade de ratos que seriamente afectou o equilíbrio ecológico. As pulgas, sem o seu natural habitat, emigraram para os homens e, inesperadamente, apareceram focos de peste nos principais centros populacionais, nos países com grandes laboratórios científicos: os

³⁸ ABELAIRA, A. *Bolor*, p.64

³⁹ ABELAIRA, A. *O Triunfo da Morte*, pg. 44.

Estados Unidos, a Grã-Bretanha, a URSS... O que provocou um enorme afluxo de turismo a Portugal. Efectivamente, sem investigação científica, Portugal tornou-se um verdadeiro oásis para os ratos e portanto para os homens.

Não bastasse tanto, o narrador ainda conclui com um parágrafo hábil onde encontramos justapostos Rousseau, um aceno ao embate entre Ciência e Natureza, fechando o todo com uma crítica sarcástica às manifestações “anticultura dos tempos modernos”.

Mas, sem ratos, os gatos alemães, franceses etc., tornaram-se agressivos, atacaram os homens e, perante a caça que estes lhes moveram, acabaram também por emigrar para Portugal, pondo de novo em perigo os ratos. Degradava-se assim todo o mecanismo do universo e data deste período a minha proposta para criar o rato artificial, lamentavelmente sem êxito. Discípulas coerentes de Rousseau, as pulgas sentiram a nostalgia da natureza e recusaram o gato artificial, na mais coerente manifestação anticultura dos tempos modernos.⁴⁰

Como vimos nos trechos citados, e também antes, no tópico "Crítica política e social", Abelaira é capaz de integrar um discurso crítico às suas tramas sem nunca tornar-se óbvio ou panfletário. O que os exemplos citados tentam demonstrar é que o principal recurso do autor para integrar crítica "extra-textual" e narrativa ficcional é a ironia. Nada disso funcionaria, contudo, se Abelaira não fosse um exímio artífice da escrita.

Artimanhas narrativas

Gostaria de me afastar, neste tópico, dos três romances analisados e estudar em detalhes o primeiro parágrafo de outro romance de Abelaira, *As boas intenções*, para exemplificar o que foi postulado, antes, sobre a recorrência de construções, arranjos, artimanhas narrativas e temas na obra de Abelaira.

Maria Brenda não sabe, nunca saberá. Vinte e dois anos antes, dois anos antes dela nascer, o pai perguntara à Maria Carlota: “Gosta de flores?” Mal se conheciam, Carlota estava no meio da sala, tinha um cravo branco na mão, Alexandre sentira-se impelido por uma súbita

⁴⁰ ABELAIRA, A. *O Triunfo da Morte*, pg. 44-45.

coragem, aproximara-se dela disposto a iniciar uma grande conversa, acabou por dizer aquela frase idiota. Disse-a e corou. “Para um republicano é pecado gostar de flores?”, respondeu Maria Carlota, e ignorava – ele também ignorava – que passadas poucas semanas Alexandre havia de subir a Rua de Santo António sob o fogo da Guarda Municipal. Estaria preso. “Sim, um republicano também gosta de flores.” Um baile de fim de ano e um lustre de Veneza exactamente por cima da cabeça deles. Alexandre: “E se caísse?” Carlota, sem compreender: “Eu?” (Cair, queda, pecado original). – “Não!”, Alexandre erguendo os olhos para o candeeiro. Palavra puxa palavra, os sentimentos puxam sentimentos, dois anos depois, Maria Brenda que nascia.⁴¹

Neste curto trecho, é possível analisar algumas formas de composição típicas da narrativa de Abelaira e dois tópicos essenciais na obra do autor: os deslocamentos discursivos como processos de criação de sentidos e a presença constante da noção de *trágico*, conforme definida abaixo. Desejo aqui enfatizar a recorrência de temas e estratégias narrativas ao longo da obra do autor, mas o maior interesse deste parágrafo específico reside em nos mostrar quão densa e quão habilmente tramada é a escrita do autor.

Os eventos narrados no trecho em destaque são corriqueiros, banais: um casal se conhece e tem uma filha. Contado linearmente, o trecho poderia servir para nos fornecer as primeiras informações sobre uma trama a ser construída ao longo do livro. Ora, o que faz, tipicamente, o narrador de Abelaira? Introduce uma estranheza na forma de narrar, transformando a linguagem e a estrutura narrativa em tópicos centrais. Ao fazê-lo, torna o trecho interessante em si mesmo e captura nossa atenção.

André Costa compreende a importância do trabalho com a linguagem realizado por Abelaira ao dizer:

Não se trata aqui de considerar o texto literário em termos de “duplicação”, “inversão” ou outro qualquer nome que se dê ao trabalho de criação ao confrontá-lo com o real objectivo, mas sim de um rompimento radical com aquela relação, a partir do momento em que a

⁴¹ ABELAIRA, A. *As Boas Intenções*, p. 11.

obra de Abelaira torna-se realidade em si e por si mesma, constituída única e exclusivamente pela organização da própria linguagem.⁴²

É fato que não podemos falar em “duplicação” ou “inversão”, mas gostaria de apontar que não creio ser possível falar em “rompimento radical” entre o real e a obra ficcional. Não desejo entrar na discussão sem fim sobre as possíveis diferenças ou aproximações entre “real objetivo” e “realidade”. Podemos compreender que André Costa quer designar uma *externalidade* ao texto, algo concreto e apreensível pelos sentidos. Parece-me que é em relação a esta externalidade que ele se refere quando menciona um rompimento radical, como se uma obra literária pudesse se ‘substituir’ à externalidade, ao “real objetivo” ou à realidade percebida. O problema, contudo, é que os textos só adquirem um sentido por meio do atrito que provocam frente ao que lhes é externo. Que ele possua um sistema interno com suas próprias regras de mundo é um fato, mas, quando lemos, estas regras de mundo não se tornam uma “realidade em si e por si mesma”, a não ser em um sentido metafórico. O que ocorre é que, na ficção de Abelaira, *o universo ficcional* é reordenado pela linguagem de forma a manifestar mais claramente os aspectos que interessam ao autor. Nosso interesse nesta ficção reside, justamente, no *estranhamento* provocado pelo atrito entre a percepção que teremos ao decodificarmos este universo reordenado pela linguagem e a percepção que continuamos tendo das coisas que nos cercam.

Encontramos tal estranhamento, por exemplo, em “Quatro Paredes Nuas”, quando o casal diz que precisa se livrar de todos os objetos, até mesmo dos adornos das paredes e mantê-las “nuas” para poder preservar ou mudar a relação. Podemos também ver uma inversão do princípio de causalidade quando o arquivo de obituário do Arquimortes se torna uma forma de designar quem deverá morrer a seguir. A cada parágrafo construído por Abelaira há uma pequena surpresa, algo inusitado, um elemento que nos mantém atentos à sua escrita.

⁴² Costa, A.P. Bolor: A ambigüidade procurada, pag. 38.

Da citação acima, depreendo que André Costa quer chamar a atenção para o fato de que há uma primazia da *forma de narrar* sobre o *conteúdo narrado* e que tal primazia é estabelecida pela organização da narrativa que Abelaira estrutura usando, como não poderia deixar de ser, num livro, a linguagem.

Vamos examinar como o processo se dá no trecho que narra o nascimento de Maria Brenda. Para contar como os pais da personagem nasceram, a narrativa começa – usando uma conhecida técnica de montagem cinematográfica – em um "flashback" que, em seguida, pula no tempo seguindo uma lógica que não segue mais a *cronologia* – a lógica do tempo newtoniano – sobre a qual repousa a narrativa clássica do romance naturalista do século 19.

O que ordena esta narrativa não é, porém, a memória afetiva dos personagens: Maria Brenda "não sabe" dos fatos que se sucederam antes de seu nascimento, quando o foco narrativo é o primeiro encontro de seus pais, e o leitor não sabe ainda quem é este que narra os eventos na forma de um narrador tradicional em terceira pessoa.

Em seguida, descobrimos que Maria Carlota "ignorava", assim como Alexandre "também ignorava" algo. Descobrimos o que ignoravam porque o narrativo se desloca agora para quando "Alexandre havia de subir a Rua de Santo António sob o fogo...", momento passado para Maria Brenda (ela nem era nascida), futuro deste momento narrado em que Carlota e Alexandre se conhecem. O resultado dos sucessivos cortes e justaposições de tempos díspares é que o narrador transforma em cúmplice o leitor, ao pedir-lhe que recomponha esta perspectiva, partilhando de uma mesma visão.

Este narrador não está interessado apenas em contar o episódio em que dois personagens se conhecem para, no futuro, ter uma filha cujo nome próprio inicia o livro. Em meio a isso, ele insere comentários sobre fatos políticos (o episódio da Guarda Municipal) e comenta sobre seu jogo de palavras: "E se caíesses?", seguido por "(Cair, queda, pecado original)",

remetendo talvez apenas ao próprio jogo do texto, talvez incluindo no jogo o "pecado original" de Adão e Eva: o ato sexual que "dois anos depois" iria gerar Maria Brenda.

Há ainda um objeto, o "lustre de Veneza", que vai ser retomado um pouco mais a frente. Nos romances de Abelaira os objetos servem, freqüentemente, para marcar uma relação, para refletir um estado de alma ou para um questionamento de cunho existencialista – "Quatro Paredes Nuas", o conto, me parece o exemplo mais forte disto. Não vou me deter, contudo, neste lustre, não é o que me importa, aqui.

Neste mesmo parágrafo podemos perceber o peso que Abelaira dá às palavras: tanto ao criar o jogo do "lustre" / "queda" / "pecado" como ao prosseguir dizendo que "palavra puxa palavra" e, novamente por justaposição, "sentimentos puxam sentimentos". A partir dessas palavras que puxam umas às outras, estruturando a existência e a forma de ser dos personagens, Abelaira faz crescer (ou mofar) sentimentos e relacionamentos.

Devemos ressaltar ainda que há um diálogo, constantemente interrompido, narrado neste trecho, quase sem que o notemos. Se for escrito de forma seqüencial, não só transforma-se em algo banal como *perde o seu sentido*, deixando claro, mais uma vez, o quanto Abelaira domina a arte de *construir sentido usando desconstruções* em vários níveis.

A: "gostas de flores?"

MC: "Para um republicano é pecado gostar de flores?"

A: "Sim, um republicano também gosta de flores."

A: "E se caísse?"

MC: "Eu?"

A: "Não!"

O parágrafo forma um ciclo perfeito que termina retomando o tópico discursivo inicial (Maria Brenda) e, nos 2/3 da página impressa que ocupa em minha edição, consegue narrar uma série de eventos

aparentemente díspares que, *pelo efeito de montagem por justaposição*, foram associados ao nascimento de Maria Brenda. Informa-nos ainda sobre as inclinações políticas (“republicano”) de um personagem, as circunstâncias nas quais começa um casamento (uma frase trivial como “gostas de flores?”, o que restou do “grande discurso” que o Alexandre pretendia fazer) e pousando sobre as palavras não só um acúmulo de mais palavras, como também sentimentos que, diz Abelaira neste trecho, parecem vir depois delas.

O Sujeito trágico na obra de Abelaira

O sujeito típico de Abelaira se define, nos livros, na especificidade de sua construção narrativa: as coisas que diz estruturam seu mundo e, no limite, estruturam seu ser. As palavras com que um personagem tenta *dizer o mundo* lhe escapam entretanto, e as boas intenções de “iniciar uma grande conversa” se transformam em uma frase banal como “gosta de flores?”.

A narrativa de cada sujeito-personagem é definida não por sua vontade, por seu desejo, mas pelo mundo em que se vê inserido, pelos eventos que o cercam e que o transformam em um *sujeito trágico*, cuja característica é a de ter uma trajetória predefinida por fatos sobre os quais o sujeito não possui controle. Uso o conceito de *trágico* no sentido que pensadores diversos têm usado o termo em nossos tempos. Nietzsche certamente foi um deles, mas escolhi citar uma passagem de Gumbrecht que resume de forma produtiva a noção. Chamo de *sujeito* aquele que Gumbrecht enuncia como *agente* mas, para os propósitos desta seção, podemos assumir uma equivalência entre os dois. O “agente” de Gumbrecht é aquele que pode ser sujeito de uma ação e o que ele conceitua como “agência” pode ser compreendido como a capacidade deste sujeito de ser origem de uma ação que ele controla.

O que provavelmente fez com que o gênero [a tragédia] se formasse no mundo de Atenas durante o século V a.C. foi a tensão entre uma esfera de agência muito desenvolvida e a existência de uma ordem que era experienciada como “objetiva”, no sentido de um ser isento do alcance potencialmente transformador da agência. O fato de agentes sentirem

essa resistência como fundada em condições religiosas, cosmológicas ou naturais [...] não faz diferença em tais contextos, *contanto que a ordem objetiva possa funcionar como uma limitação à agência*.⁴³ (grifo meu)

O ensaio de Gumbrecht aqui mencionado e citado pontualmente, pois seu alcance é mais amplo, retoma a definição de *tragédia* não como “drama” ou “acontecimento terrível”, no sentido que os meios de comunicação têm usado o termo em nossos dias, mas no sentido que hoje acreditamos ter tido na tragédia clássica grega e que tem sido usado várias vezes por pensadores contemporâneos da cultura. Remete sobretudo a uma *falta de controle* com que um sujeito (“a agência”, na terminologia de Gumbrecht) se depara, e esta *agência*, definida por ele ao longo de um parágrafo, diz respeito sobretudo a “qualquer tentativa deliberada de tornar real um cenário futuro escolhido”⁴⁴, ou seja, de assumir o controle sobre uma ação. Ele está retomando uma definição de Bernard Williams, por ele citado, e ressalta a condição adicional da “presença do corpo do agente como um instrumento para a realização desse futuro e, o que é mais importante, como um ponto de referência para seus colegas agentes”⁴⁵.

Partindo desta definição e retomando minha análise sobre os personagens de Abelaira, os principais, dentro do escopo desta dissertação, são todos *sujeitos trágicos*. Em *Bolor*, como em *Quatro Paredes Nuas*, nos vemos diante dos *efeitos* de acontecimentos que ocorreram no passado e, portanto, que os personagens não podem mudar.

As Boas Intenções, para retomar o exemplo acima, começa narrando o nascimento de Maria Brenda, onde novamente encontramos o trágico na narrativa de Abelaira. A primeira frase do romance nos diz: “Maria Brenda não sabe, nunca saberá”, prosseguindo com as circunstâncias já demarcadas de seu nascimento: desde o início, sem que a personagem saiba – ou possa vir a saber: ela *jamais* saberá... – algo já está dado, já

⁴³ Gumbrecht, H.U. “Os lugares da tragédia”, p. 9-19.

⁴⁴ *Ibid.*, p.10.

⁴⁵ *Ibid.*, p.10.

está resolvido. A notar, aqui, a força da noção de trágico em Abelaira, já que iremos encontrá-la diversas vezes neste único parágrafo que abre o livro. Mais adiante, Alexandre também *ignora* que, poucas semanas depois do momento narrado, “havia de subir a Rua de Santo António sob o fogo da Guarda Municipal. Estaria preso.” Mesmo quando os verbos denotam um futuro, algo já foi determinado e cumpre ao personagem seguir em direção a seu destino: “estaria preso”. Outra vez, algo nos é apresentado de forma a evidenciar a falta de controle do sujeito sobre seu futuro: talvez a escolha de ‘ser republicano’ tenha sido de Alexandre, talvez por isso ele terminará preso; mas o caráter *trágico* emerge porque as escolhas deste sujeito / agente recairão necessariamente sobre ele, como conseqüências negativas, sem que ele tenha qualquer possibilidade de alterar isso: não há como resistir ao fogo da Guarda Municipal, não há como escapar à prisão.

Da mesma forma, em *O Triunfo da Morte* o trágico se manifesta já no título, em sua forma mais essencial: que poderes temos nós, seres humanos, frente a este triunfo inevitável da morte a que estamos fadados desde o nosso nascimento? Abelaira, contudo, conscientemente ou não espelha o conceito ao tornar *imortais* os humanos que foram escolhidos como Mortes. Ironia que nos faz rir, é claro! Ainda assim, nem esta escolha lhes cabe: são *designados* Mortes.

Mais adiante, em uma de suas muitas brincadeiras com a Filosofia neste livro, o narrador-autor nos diz:

Ser é ser controlado. Em latim, mas já me esqueci. Ou então: X serve, logo existe.⁴⁶

A brincadeira com o “cogito, ergo sum” cartesiano é óbvia e vem seguida por esta crítica feroz, que diz que não é mais o pensar que pode validar a existência, mas sim o “servir”. Há crítica política, social e cultural mais feroz que esta?

⁴⁶ ABELAIRA, A. *O Triunfo da Morte*, p.101.

Em outro exemplo do que tenho chamado de *hibridações* na escrita de Abelaira, podemos ver uma variação sobre o tema central de *O Triunfo da Morte* sendo delineada no conto “O Arquimortes”. Nele, Arquimedes, responsável pelo obituário de um jornal, aos poucos acaba invertendo a noção de causalidade e, em vez de notificar as mortes, seu arquivo de obituário passa a definir quem morrerá. O narrador diz, novamente em uma voz que me leva a pensar nas preocupações filosóficas de um Autor que se sobrepõe a seus narradores:

Para ele [o Arquimedes / Arquimortes], [...] *a vida era a inevitável concessão que um universo imperfeito se vira obrigado a admitir para que a morte, substância de todas as coisas, pudesse triunfar*. Nisto, nesta visão niilista (e profunda!) do cosmos, reencontrava-se ele, aliás, embora de forma mais genial e prática, com toda uma família de grandes espíritos que desde a aurora do mundo têm visto no homem um *cadáver adiado*, um momento de negatividade na positividade do nada.⁴⁷ (grifos meus)

O título de um futuro livro está anunciado: “...para que a morte ... pudesse triunfar”. E o narrador-autor está plenamente consciente da inversão que faz, tornando a morte “substância”, e que irá manter mais tarde, ao escrever o romance. Brinca com seu personagem e com sua própria escrita, dizendo possuírem “uma visão niilista (e profunda!)”. Reconhecendo a longa linhagem filosófica em que acaba de se inscrever, faz ironias dizendo que somos todos “cadáveres adiados” e tornando a morte e o nada “positividades”. Não satisfeito, prossegue brincando com a tradição filosófica (a referência a Nietzsche é evidente, e será textualmente retomada, pelo narrador, no *Triunfo da Morte*), ao dizer que o Arquimedes é “mais genial e mais prático” na solução que encontra para o niilismo: ele mesmo se encarrega de matar.

Fecho esta seção sobre o conceito de trágico na escrita de Abelaira com este trecho porque, se por um lado nos aponta muito claramente a

⁴⁷ *Quatro Paredes Nuas*, “O Arquimortes”, p.113. Note-se a referência aos versos de Fernando Pessoa (segunda estrofe de “D.Sebastião, Rei de Portugal”): “Minha loucura, outros que me a tomem / Com o que nela ia. / Sem a loucura que é o homem / Mais que a besta sadia, / Cadáver adiado que procria?”

percepção aguda que Abelaira possui do trágico, do ‘nada’ que encerra a vida, é também nele que encontramos uma resposta de Abelaira às Morte. Reconhece que irão triunfar, mas só no final, quando anularem uma subjetividade única, quando silenciarem os narradores singulares. Enquanto isso, contudo, é dado àqueles que são “geniais e práticos” o suficiente para re-significar as coisas, escrevendo-as, a oportunidade de ‘enganar’ um pouco a morte: não é preciso nem é possível tornar-se uma Morte, mas é possível positivá-la através de uma vida em que ela é só mais um personagem, um jogo de palavras. Uma vida em que, com suas máscaras de Hipócrita, o narrador-autor pode se disfarçar de Morte durante um ato, um fragmento, nos contar histórias trágicas que nos fazem rir e, assim, dançar um pouco com a Grande Morte antes que o ato trágico de sua existência humana chegue ao fim. E o resto é silêncio.

Quem me dera morrer

Junto com “Quatro paredes nuas”, “Teatro” e “Nem mesmo tu”, “Quem me dera morrer” compõe um quarteto de textos que dialogam entre si e dialogam com *Bolor* em mais de um plano.

Antes de dizer qualquer outra coisa, afirmo que, apesar das afinidades que estabelecem, dos temas em comum ou das semelhanças que possuem em sua forma de narrar, não se pode colocar numa mesma categoria – ou ler da mesma forma – estes quatro textos. Eles possuem graus de complexidade diferentes: alguns parecem construir dentro de si universos microscópicos, como um instantâneo (“Quatro Paredes Nuas”); outros tentam contar um relacionamento inteiro em um entrecruzamento de tempos e mudanças de papéis, como um rodado (“Teatro”, “Nem Mesmo Tu”); ou ainda, como é o caso de “Quem Me Dera Morrer”, é quase possível ouvir o embrião de um livro pulsando. Todos os fragmentos possuem, é certo, parentesco temático e discursivo com *Bolor*, justificando a afirmação de Manuela Vasconcelos apresentada anteriormente nesta dissertação.

Com 48 páginas, “Quem me dera morrer” é o texto mais longo de *Quatro Paredes Nuas*. Denso o suficiente para, mediante alguns acréscimos de Abelaira, poder constituir um novo livro, por si próprio. Quando inserido no conjunto da obra do autor, me parece uma tentativa especialmente bem sucedida de reunir a criação de narrativas em várias camadas experimentando com as formas da escrita.

Resumir a trama do conto é ao mesmo tempo simples e impossível. Superficialmente, duas pessoas conversam em um carrossel. Um homem e uma mulher que estudaram juntos e se reencontraram após alguns anos. Falam sobre assuntos diversos – relacionamentos, família, trabalho, o reencontro de outros colegas, pensamentos variados sobre política, Deus e, claro, o relacionamento existente entre eles. Há um pequeno evento secundário que ocorre do lado de fora do carrossel e que é mencionado algumas vezes no texto.

O resumo termina neste ponto e, no entanto, se disser apenas isto, nada terei dito a respeito deste texto.

É preciso detalhar como Abelaira procede, em termos de escrita e montagem do texto, para tornar esta história tão simples ao mesmo tempo densa – angustiante, na minha opinião, porque claustrofóbica e porque o grau de indefinição que ele atinge torna-se um incômodo para o leitor, como um ruído de fundo que vai aumentando ao longo do texto até se tornar insuportável. E então termina, subitamente. Nunca explica suas razões, sua lógica interna, nunca deixa claro o que ‘aconteceu de fato’ no plano da própria narrativa. Na verdade, a estrutura da narrativa de Abelaira caracteriza-se pela preocupação constante em frustrar qualquer possibilidade de leitura linear, fazendo sucessivas afirmações contraditórias ou deixando o leitor perdido em contra-sensos. O texto pode ser compreendido mas, se tentarmos mapear a representação de volta para uma realidade – as regras de nosso mundo, a realidade – sucessivamente nos deparamos com paradoxos, impossibilidades e inconsistências.

Vamos retornar ao texto e examinar em detalhes estas questões.

O conto começa com a seguinte afirmação do narrador:

Não sei porque estamos sós, porque fugimos dos outros, porque entrámos na feira (é a primeira vez que venho cá), porque nos sentamos no carrocel.

Não há “porque”, então. Ou, ao menos, aquele responsável por nos relatar um evento começa dizendo que não sabe por que o evento ocorreu. Somos lançados em um pequeno cenário à parte de todo o resto, sem explicações: uma feira, o carrossel⁴⁸; a trama começa.

No carrossel, à frente do narrador e da mulher que o acompanha, primeiro há “um casalinho dos seus doze anos” (p.122). O narrador – identificado como João Miguel num diálogo logo na primeira página – parece conhecer bem a mulher, já que diz “lembro-me de que ela é uma das raras mulheres de quem posso dizer com rigor quantos anos tem”. Seguido, poucas linhas abaixo, pela afirmação “não, não me lembro de si”, João Miguel agora começando uma sucessão de diálogos, em que ele vai sucessivamente afirmar possuir grande intimidade com a moça, para depois dizer que não a conhece, que encontrou-a por acaso.

Retomando a idéia proposta nesta dissertação de que a montagem do texto de Abelaira se dá como em um filme da *nouvelle vague* – justaposições para enfatizar um efeito sentimental e/ou dramático da narrativa –, ao longo de todo o conto temos uma série de observações entrecortando os diálogos que, se fossem imagens, seriam tomadas breves entrepostas à narrativa principal. Esta, por si só, já teria certo grau de justaposição sem continuidade porque as imagens não são necessariamente coerentes. Vamos prosseguir.

João Miguel, “o narrador”, está ao mesmo tempo profundamente envolvido no diálogo e nas descrições da moça, dizendo que ela está com

⁴⁸ Uma pequena ressalva quanto às divergências ortográficas: os portugueses escrevem “carrocel”, com “c”. Nós usamos “carrossel”, com “ss”. Nas citações ao original, mantive a grafia portuguesa. No meu próprio texto, mantenho a grafia brasileira.

"uma blusa branca, os três botões apertados, mas do primeiro (um pouco acima do peito), via-se somente metade, a outra metade deslizara para dentro da casa" (p.123). Esse primeiro botão se abre e se fecha, revelando ou ocultando sutiã e o seio. São feitas diversas referências a ele, que pode ser lido como um contraponto que dá ritmo ao texto ou pode ser interpretado (em outra análise, não nesta) como revelação de algo sobre aquela mulher que o texto nos oculta: "um movimento mais forte, o botão quase totalmente desapertado" (p.123); "a blusa aberta, a frescura nascente do teu peito" (p.131).

Corte.

Há algo tenso presente no diálogo, na cena, e o narrador nos diz isso através de sucessivas intervenções em que ele repete a frase "e um aperto na boca do estômago, o carrocel que sobe, que desce" (p.129, repetido na p.131) mas nunca deixa claro qual o motivo para o tal "aperto na boca do estômago"..

Corte.

A senhora do chapéu, e só agora reparo no marido da senhora do chapéu, um homem gordo, um ar tímido, o ar de quem deseja ir-se embora dali, regressar a casa, de quem se envergonha daquele chapéu.⁴⁹

Num procedimento tipicamente abelairiano, é introduzido aqui um tema que não possui relação com o tema principal. Melhor dizendo: não possui *necessariamente* ou não possui *explicitamente* uma relação com o tema principal. Funciona como um comentário mas, longe de ser casual, é um tópico sério que se adensa ao longo do texto e que vai sendo retomado e expandido ciclicamente. Como um carrossel que girasse, não em

⁴⁹ ABELAIRA, A. *Quatro Paredes Nuas*, p.129

círculos, mas em espirais crescentes, alinhando as palavras segundo uma certa lei, unindo-as por um fio perdurável, embora invisível⁵⁰.

Através de um procedimento narrativo muito característico do autor, a vergonha do homem não parece dizer respeito à senhora ou a qualquer situação referente a ela, mas sim *ao chapéu*. O leitor de *Abelaira*, contudo, já deve saber que o chapéu diz algo profundo e insuspeito sobre essa senhora, que os dois estão profundamente conectados por um fio invisível.

Corte para *Bolor*:

Poderias usar em vez de um relógio redondo um relógio quadrado. Em vez de um relógio enorme a esconder-te o pulso frágil, um relógio pequeno. Em vez de... Poderias. Porque não pudeste? Nem tu própria sabes. Sei eu: esse era o único relógio em que te reconheceste, o relógio onde inteiramente cabias.⁵¹

No relógio de Maria dos Remédios é possível reconhecer Maria dos Remédios. No chapéu desta outra senhora, de volta a *Quatro Paredes Nuas*, algo é dito sobre ela, algo que é vergonhoso para o marido, mas que só ele ficará sabendo, pois nunca nos é revelado. O narrador, aqui, se revela novamente *hipócrita*: nos diz que o homem em questão é “o marido”; mas como ele poderia saber disso? É um dos momentos em que o narrador se ‘descola’ de João Miguel para se tornar um narrador em terceira pessoa, para logo em seguida colocar de volta a máscara de João Miguel e prosseguir.

Corte.

Ainda no carrossel, assistimos a uma cena interessante, em que o narrador se questiona sobre o tempo: o que poderiam ter mudado, o que ficou no passado, as conversas que não existiram e, sobretudo, o fato de

⁵⁰ Também eu faço aqui um comentário que é um tópico sério e que reúne o carrossel de *Quatro Paredes Nuas* a *Bolor* nesta versão reescrita, talvez já interpretada, do trecho tão citado da página 61 de *Bolor*, aquele que começa originalmente com "como quem enfia as pedras dum colar, junto umas com as outras as palavras". [Corte.]

⁵¹ ABELAIRA, A. *Bolor*, p.20

que o carrossel tem, como ponto de chegada, o mesmo ponto de partida, exceto que avançou no tempo.

Sim, dentro de trinta anos, rapariguinha das tranças que viaja no cavalo à nossa frente, viajarás neste banco onde me sento, repetirás, sem o saberes, esta conversa? E volto-me à procura de ... Estremecendo, vejo um casal de sessenta anos. Não sei porquê, penso (e há nisso muita literatura) que os dois recordam agora uma volta que ficou lá para trás, não sei porquê estou a imaginar que trinta anos antes tiveram esta conversa. De que conversaremos nós dentro de trinta anos?⁵²

Nesse jogo, parece haver três momentos de tempo do mesmo casal cuja cronologia foi transposta para os lugares nos bancos do carrossel: à frente, o casal mais novo que repetirá, talvez, aquela conversa no futuro; no 'centro' da narrativa – no banco do qual parte o olhar –, o narrador e sua companheira; no banco de trás, o casal de sessenta anos, como uma projeção deles mesmos trinta anos à frente.

As imagens se sucedem, os tópicos de outros livros (e dos outros textos de *Quatro Paredes Nuas*) são retomados. Há mesmo o jogo das duas mulheres que são a mesma, ou são irmãs, ou são tão parecidas que podem ser confundidas e intercambiadas ("és insubstituível?") . "Sim, a Eunice é que foi sua colega, é minha irmã, você tem afinal boa memória"⁵³, diz a moça ao narrador. Repete, em outra versão, a dupla Maria dos Remédios "(com sua sombra, Catarina)"⁵⁴. Repete outras tantas coisas que a sensação é de já ter lido o texto. Contudo, há nele, como sempre há em Abelaira, uma estranheza em relação aos outros todos – como um tema que é retomado em uma sinfonia, mas a orquestração mudou, o andamento é outro, reconhecemos o tema mas notamos também que possui algo de diferente.

As imagens vão se embaralhando na mente do leitor, como imagens vistas de dentro dos carrosséis. Luzes brilhantes dos parques, instantâneos

⁵² ABELAIRA, A. *Quatro Paredes Nuas*, p.131.

⁵³ ABELAIRA, A. *Quatro Paredes Nuas*, p.168.

⁵⁴ ABELAIRA, A. *Bolor*, p.7.

que passam rápido: presente-passado-futuro da relação e das vidas dos personagens. Vemos neste conto um caleidoscópio de imagens, vidas contadas em meio a preocupações diversas, o movimento e os cortes duplicados no lugar onde se passa o conto: um carrossel que gira em torno de seu eixo, revisitando os mesmos lugares, percorrendo os mesmos caminhos, no mesmo traçado. O que muda é o tempo e, tragicamente assujeitados a ele, mudam os personagens enquanto são levados nessa espiral em direção à morte⁵⁵:

Quantas pétalas terás, quantas pétalas ainda te restam? [...] A partir de hoje vais começar a morrer, vais sentir arrependidamente (mas sem que te atrevas a voltar atrás) que deixaste escapar a última oportunidade da tua vida.⁵⁶

Corte.

⁵⁵ É quase inevitável ouvir aqui o eco de Hamlet falando sobre a “espiral da morte”; ato 3, cena 1: "for in that sleep of death what dreams may come *when we have shuffled off this mortal coil*". Penso nesta outra 'espiral da morte' que construí ao fazer a metáfora do carrossel.

⁵⁶ ABELAIRA, A. *Quatro Paredes Nuas*, p.168.