

A bússola de Abelaira: as novas configurações dos papéis do escritor, do leitor e do crítico

Em 1913, Filippo Tommaso Marinetti apresenta uma visão do seu tempo, pressupondo a produção artística da sua época como expressão de uma contínua superação do passado, em direção ao futuro:

O passado é necessariamente inferior ao futuro. É assim que nós gostamos que seja. Como poderemos reconhecer algum mérito no nosso mais perigoso inimigo?... É por esta razão que negamos o esplendor obsessivo dos séculos que passaram, e cooperamos com a mecânica vitoriosa que mantém firmemente o mundo na sua teia veloz. (MARINETTI, 1913)¹

A citação acima ilustra um dos principais paradigmas da mentalidade moderna: a noção de que as relações do homem com o tempo são permeadas pela ideia de um progresso em escalada, onde o presente é sempre signatário de um futuro que o supera.

Nesse contexto, a chave de entendimento do tempo passa a ser a velocidade, relacionada aos avanços tecnológicos, propiciados a partir das revoluções industrial e científica, que alteraram para sempre a maneira de o indivíduo se relacionar com o espaço público, configurado cada vez mais como o espaço urbano e cosmopolita da metrópole. O entendimento do presente enquanto desencadeador do futuro tornava urgente um ideal progressista no mundo, e no campo das artes não poderia ser diferente. A necessidade do novo, o absoluto rompimento com o antigo e a própria ideia de revolução foram tópicos que nortearam os movimentos das vanguardas artísticas, evidenciados em manifestos que se opunham à tradição artística e ao passado, visando alcançar a glória do futuro e do progresso prometidos ao homem.

Antes do surgimento de movimentos de vanguarda como o futurismo, o homem moderno já se via atormentado pelo conceito e pela experiência da velocidade. A partir da vivência na metrópole, principalmente no contexto da modernidade francesa, encenada de diferentes formas na obra de Charles

¹ MARINETTI apud HOBSBAWM. *As artes transformadas*, São Paulo: Paz e Terra p. 275.

Baudelaire, definia-se o moderno e as novas formas de expressão artística a partir da tensão paradoxal entre o fugaz e o eterno. Walter Benjamin e outros pensadores como Heidegger e Epstein procuraram resgatar a possibilidade da experiência sensorial diante dessa efemeridade da modernidade através da categoria de instante:

O instante existe na medida em que o indivíduo experimente uma sensação imediata e tangível. Essa sensação é tão intensa, tão fortemente sentida, que esvaece assim que é sentida pela primeira vez. A experiência da sensação forte possibilita a vivência de um instante, tanto por meio de uma intensidade de sensação que indica uma presença imediata, quanto por meio da diminuição de intensidade pela qual o instante contrasta com aquele menos intenso que o sucede. (CHARNEY, 2004)²

Essa busca pelo instante e por uma forma de fixá-lo parece se originar da necessidade humana de compreender melhor a velocidade do seu tempo através da sua representação. Esta necessidade está, portanto, ligada a inovações tecnológicas que propiciaram o surgimento de formas artísticas como o cinema. Neste sentido, inúmeros artistas desenvolveram formas de apreensão e de representação do mundo através do visível, associando o instantâneo à experiência da visão.

O cinema e a própria categoria de instante surgem com grande influência na ficção de Augusto Abelaira, como verifica Carlos de Oliveira numa leitura do romance *Bolor*: “Movimento veloz de cinema que os saltos do tempo complicam ainda mais. Difícil de captar o gráfico de tal acrobacia” (OLIVEIRA, 1973)³. Entretanto, vale lembrar que o realismo histórico surge no século XIX e durante o século XX grande parte dos movimentos de vanguarda se distanciaram dessa perspectiva realista, recalcando-a e definindo a estética de movimentos como o surrealismo, o realismo fantástico, o realismo regional, entre outros, em oposição ao realismo naturalista oitocentista.

Os movimentos realistas em Portugal surgem com uma defasagem cronológica em relação ao seu aparecimento em outros países europeus. Porém, apesar de apoiarem-se em bases particulares, mantém constante diálogo com os movimentos do centro da Europa. O movimento surrealista, por exemplo,

² CHARNEY. *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*, São Paulo: Cossac Naify, p. 317.

³ OLIVEIRA. *O Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa: Seara Nova p. 37

desenvolveu-se em Portugal a partir de 1942, com os primeiros textos de escrita automática reunidos na obra de António Pedro. Um atraso de quase vinte anos considerando-se que o movimento se inicia na França por volta de 1924 e em outros países como a Bélgica por volta de 1926. No entanto, o conhecimento do movimento surrealista em Portugal é simultâneo ao seu aparecimento na França, já que em 1925 o surrealismo é referido no prefácio (datado de 1924), do volume *Afonso Lopes Vieira – Prosa e Verso*, organizado e prefaciado por Agostinho de Campos e editado pela Livraria Bertrand, que chega a se referir ao surrealismo com o termo *super-realismo*. (REIS, 2005)⁴ A dissolução dos grupos surrealistas europeus coincide, em linhas gerais, com a eclosão da segunda guerra mundial. (REIS, 2005)⁵. Em Portugal, o realismo naturalista do século XIX é atribuído aos escritores da Geração de 70 e tanto as obras produzidas nesse período quanto o projeto literário desta geração influenciaram decisivamente a atualização do cânone literário português do século XIX, tornando, de certa forma, as iniciativas clássicas e românticas progressivamente obsoletas. Neste processo, criava bases extremamente particulares para o surgimento de movimentos realistas baseados em outras matrizes ideológicas. O neo-realismo surge, portanto, em Portugal afirmando as suas particularidades em relação a outras formas de realismo européias:

O neo-realismo português não se identifica com a totalidade de nenhum dos dois realismos de que falava Gorki, situa-se entre eles, ou melhor: cobre uma larga margem fronteira entre o primeiro e o segundo, mas (esteticamente, senão ideologicamente) com predomínio do realismo-crítico (quanto mais não seja por força de um circunstancialismo histórico desfavorável ao segundo). Em resumo: as classificações de Gorki e os desenvolvimentos de Lukacs e outros de pouco nos podem servir se queremos tomar consciência daquilo que nos caracteriza; não nos dão argumentos a nosso favor, nem contra (ABELAIRA, 1964)⁶.

Esta vontade manifestada por Abelaira de tomar consciência do que caracteriza o neo-realismo português, aponta para o anseio pela formação de uma nova crítica literária, capaz de entender e comentar o caso particular das novas

⁴ REIS. *História Crítica da Literatura Portuguesa: do neo-realismo ao post-modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, p. 135

⁵ REIS. *História Crítica da Literatura Portuguesa: do neo-realismo ao post-modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, p. 135

⁶ ABELAIRA. *Impressões de um Leitor de Romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 17

formas de expressar a realidade encontrada pelos portugueses a partir da segunda guerra mundial. Esse desejo por um novo romance e por uma nova crítica não surge apenas em Portugal, mas em toda a Europa. Abelaira publica a sua primeira crônica jornalística em 1947⁷ e o seu primeiro romance em 1959⁸ estabelecendo sua produção literária e jornalística a partir deste período, e inserindo-se no contexto da crise constatada por filósofos franceses na alta modernidade. Sobre a relação da obra com o autor e o crítico neste período, Roland Barthes diz:

Desde que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa (BARTHES, 2004)⁹.

Barthes classifica o autor como uma personagem moderna, um indivíduo prestigiado por uma sociedade que ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma foi prestigiado enquanto “pessoa humana”(BARTHES, 2004), centralizando a imagem que pode ter formado a autoridade do autor. Assim, passou-se a procurar o sentido do texto ao lado da vida do autor, concepção que interessava muito à crítica, que se interessou prontamente em descobrir o autor. Uma vez descoberto o autor, o texto estava explicado. O império do autor era então o império do crítico (BARTHES, 2004)¹⁰.

O surgimento da lingüística e de movimentos como o surrealismo forneceram ferramentas para começar o declínio da autoridade autoral e crítica, para dar maior centralidade à figura do leitor e à relação estabelecida entre este e o texto na construção de sentido para a escritura. O surrealismo entendia a linguagem como sistema, e o escopo do movimento era exatamente a subversão direta dos códigos. Independentemente das possíveis frustrações do projeto surrealista, a utilização de técnicas como a escrita automática e principalmente a escrita coletiva, contribuíram para dessacralizar a figura do autor. A lingüística fornece um poderoso instrumento analítico para a ruína do império do autor. Linguisticamente, o autor não é nunca mais do que aquele que escreve, a

⁷ “Sinceridade e falta de convicções na obra de Fernando Pessoa” In: Mundo Literário: Semanário de Crítica e Informação, nº51, pp. 3 e 4.

⁸ A cidade das Flores. Lisboa: Gris Impressores, 1959.

⁹ BARTHES. *A morte do autor*. São Paulo: Martins Fontes, p. 59.

¹⁰ BARTHES. *A morte do autor*. São Paulo: Martins Fontes, p. 63

linguagem conhece um “sujeito”, não conhece a pessoa. Essa descentralização do entendimento do texto na figura do autor é muito bem representada pela formulação de Beckett: “que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala”¹¹. Essa separação do corpo e do texto já se via presente na alta modernidade, tornando cada vez mais reprimida a figura do autor enquanto sentido da escritura.

Entretanto, a concepção das vanguardas de que a obra de arte contém o real, e não a sua representação; a abolição da distância entre a arte e a *práxis* vital, concebendo a obra como objeto integrado à produção industrial que rejeita “o comportamento contemplativo associado à fruição da arte autônoma e também o simples comportamento consumista estimulado pela cultura de massa” (FIGUEIREDO, 2009)¹² nunca foi apreendida pela hermenêutica do leigo, que primava pelas noções tradicionais de narrativa oriundas do cânone realista vigente no século XIX:

A narrativa, tal como a concebem nossos críticos acadêmicos – e, a exemplo deles, muitos leitores – representa uma ordem. Esta ordem, que com efeito pode ser qualificada de natural, está ligada a todo um sistema, racionalista e organizador, cujo desabrochar corresponde à tomada do poder pela classe burguesa. Nesta primeira metade do século XIX, que viu o apogeu – com **A Comédia Humana** – de uma forma narrativa, em relação à qual se compreende porque ela continua a ser, para muitos, algo como um paraíso perdido do romance, algumas certezas importantes estavam em circulação: em particular, a confiança numa lógica justa e universal das coisas (ROBBE-GRILLET, 1957)¹³.

Para-além disso, ideias vinculadas a vanguardas como progresso do homem, um futuro melhor que o presente, tomaram uma perspectiva eugênica que se alinhava a pressupostos de regimes ditatoriais como o fascismo na Itália, na Espanha e em Portugal, além do nazismo na Alemanha. A arte foi entendida por esses regimes como geradora de comunidade. A capacidade da obra de arte enquanto promotora de identificação entre as pessoas funcionou não apenas para incitar o espírito de nacionalismo, mas para justificar uma estrutura social e jurídica que retirava o indivíduo e os direitos individuais do centro da sua constituição para priorizar o coletivo, que no caso era representado pelos interesses do estado totalitário. O desconforto provocado por essas ideias e

¹¹ BECKETT apud FOULCAUT. *O que é um autor?*, Paris: Gallimard, p. 34

¹² FIGUEIREDO. *Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção?*, São Paulo: MATRIZES (USP Impresso), p. 132.

¹³ ROBBE-GRILLET. *Sobre Algumas Noções Obsoletas*. São Paulo: Gráfica Urupês, p.25

práticas vanguardistas que pretendiam atingir o progresso do homem tornou-se insuportável com o restabelecimento das democracias em parte da Europa.

A formas de leitura do mundo passavam, assim, por uma crise epistemológica, ou seja, o discurso acerca do conhecimento humano estava sendo questionado. Conceitos como tradição, influência, desenvolvimento e evolução repercutiam numa análise histórica e contínua das sociedades humanas, autorizando uma apreciação retroativa em busca da origem. Determinados pelas relações de causalidade, múltiplos fenômenos de semelhança permitiam um agrupamento de acontecimentos dispersos que se dirigiam a um único e mesmo princípio organizador. Entretanto, esses princípios já não eram mais suficientemente satisfatórios para organizar as unidades discursivas:

É preciso pôr em questão, novamente, essas sínteses acabadas, esses agrupamentos que, na maioria das vezes, são aceitos antes de qualquer exame, esses laços cuja validade é reconhecida desde o início; é preciso desalojar essas formas e essas forças obscuras pelas quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens; é preciso expulsá-las da sombra onde reinam (FOUCAULT, 1969)¹⁴.

A crise das unidades categóricas do discurso abarca também a crise dos gêneros literários. No momento em que o cientificismo progressista, aplicado anteriormente às artes, não servia mais para explicar satisfatoriamente o mundo e os dilemas do homem de seu tempo, o autor da segunda metade do século XX vivenciava uma questão que carecia de resposta: como captar e expressar as inquietações do indivíduo inserido num mundo que não poderia mais se apoiar nas lógicas universalistas utilizadas anteriormente?

À semelhança da poesia trovadoresca, que não pôde corresponder, passados alguns tempos, às novas maneiras de sentir, também o romance tradicional se tornou incapaz de dar expressão às formas de comportamento do homem dos nossos dias, vendo-se, pois, obrigado a procurar outras maneiras de abordar o mundo, de nos contar o que neste mundo se passa. A poesia não deixou de ser poesia no Renascimento, a arquitectura não deixou de ser arquitectura quando abandonou o gótico, o romance não deixará de ser romance ao responder aos desafios dos novos tempos (ABELAIRA, 1968)¹⁵.

¹⁴ FOUCAULT. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, p. 24

¹⁵ ABELAIRA. *Uma Literatura Viva, A Literatura Portuguesa*. Lisboa: Diário de Lisboa, p.

O romance precisava encontrar urgentemente maneiras adequadas de exprimir o mundo posterior à Segunda Guerra Mundial e as novas tendências formais ou de conteúdo eclodiram em diferentes lugares, dando visibilidade a essas tendências que visavam a destruir a lógica tradicional da narrativa e que procuravam estabelecer um novo tipo de contato com o leitor. Na França, a geração de Alain Robbe-Grillet foi acusada pela crítica tradicional de “tentar serrar o galho sobre o qual estavam sentados” (ROBBE-GRILLET, 1957)¹⁶. O novo romance certamente precisava de uma nova crítica, uma crítica capaz de decifrá-lo sem o condicionamento de ideias pré-existentes sobre a natureza do romance:

Na realidade, o galho em questão já morreu de morte natural, sob os efeitos da simples ação do tempo; não é culpa nossa se agora está apodrecendo. Bastaria a todos aqueles que se agarram a esse galho levantar os olhos uma única vez para o cume da árvore para constatar que novos galhos, verdes, vigorosos, bem vivos estão crescendo já faz muito tempo. **Ulisses** e **O Castelo** já passaram dos trinta anos **Le Bruit et la Fureur** apareceu em francês há mais de vinte anos. Seguiram-se muitos outros. Para não os ver, nossos bons críticos a cada vez pronunciaram algumas de suas palavras mágicas: “vanguarda”, “laboratório”, “anti-romance”... isto é: “fechemos os olhos e voltemos aos sadios valores da tradição francesa (GRILLET 1957)¹⁷.

No caso do romance português, a urgência de demarcar que o mundo mudara e que a maneira de representá-lo não poderia permanecer estática estava intimamente ligada à atuação intelectual que se opunha a um regime conservador que continuava controlando o país mesmo após o estabelecimento da democracia em outros países europeus:

Acontece, porém, que se por um lado, certos romances procuram achar (e muitas vezes acham) os meios adequados de exprimir o mundo posterior à guerra (estou a pensar somente nos chamados países desenvolvidos ou a caminho do desenvolvimento, para os outros o romance tradicional continuará, porventura, a ser eficiente), por outro lado, a leitura tornou-se extraordinariamente difícil ao romper com hábitos que, embora em desacordo com as novas formas de existência, puderam longamente

¹⁶ ROBBE-GRILLET. *Sobre Algumas Noções Obsoletas*. São Paulo: Gráfica Urupês, p.21

¹⁷ ROBBE-GRILLET. *Sobre Algumas Noções Obsoletas*. São Paulo: Gráfica Urupês, p.21

sobreviver. E, assim, como perante a nova sociedade tantas vezes nos perturbamos e não conseguimos compreendê-la, assim também nos é difícil aceitar a arte que procura dar-lhe expressão. No fim de contas, só poderemos aceder à nova literatura (à nova música, à nova pintura) se de algum modo a nós próprios nos reformarmos, o que não é fácil, sombras que ainda somos de velhos mundos (ABELAIRA 1968)¹⁸.

A busca de uma arte que pudesse dar expressão a novas formas de sensibilidade está intimamente ligada à vontade desses autores de romper com as velhas formas de organização do discurso, de fazer parte de um mundo que não pode mais explicar as suas inquietações através das formas romanescas tradicionais. Essa nova literatura precisaria então formar novos leitores, pessoas que abandonassem a “passividade cômoda dos hábitos mais ou menos centenários” (ABELAIRA 1968)¹⁹ para fazer um esforço suplementar a fim de entender que as regras do romance tradicional não serão cumpridas e que novos pactos ficcionais terão de ser criados para dar significado à narrativa, que não pretende apenas contar uma história, mas que se constitui como uma literatura aberta, na medida em que encontra o seu sentido no leitor e nas diferentes possibilidades de leitura: “o leitor vê-se obrigado a criar novos hábitos. Mas destruir velhos hábitos não será uma das grandes virtudes da arte, o que faz dela um efectivo da cultura?”(ABELAIRA, 1968)²⁰.

Em comparação à literatura francesa, Abelaira chama a atenção para a necessidade de se entender a literatura portuguesa como uma literatura viva, uma literatura que se constrói a cada obra escrita e cujo valor não está necessariamente agregado à galeria de autores do passado. A comparação da literatura portuguesa com a literatura francesa é dos temas abordados nas intervenções de Abelaira, tanto no que diz respeito à tradição literária desses países quanto no que tange o novo romance:

O que torna viva, num dado momento, uma literatura nacional não é o facto de possuir uma galeria, maior ou menor, de escritores com obra já feita e sólida (Malraux, Aragon, Sartre, em França), mas a sua capacidade de criar novos escritores. No romance português, para além de Nemésio, de Rodrigues Miguéis e de três ou quatro mais, surgiram nestes últimos

¹⁸ ABELAIRA. *Uma Literatura Viva, A Literatura Portuguesa*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 5

¹⁹ ABELAIRA. *Uma Literatura Viva, A Literatura Portuguesa*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 5

²⁰ ABELAIRA. *Uma Literatura Viva, A Literatura Portuguesa*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 5

cinco ou seis anos romancistas significativos, dispondo de uma visão nova – e que nos levem a encarar o romance português como um corpo vivo que não se alimenta somente de um passado, aliás relativamente pobre? (ABELAIRA, 1968)²¹.

Este novo leitor precisa, antes de tudo, perguntar-se: “porque leio um romance?” (ABELAIRA, 1962)²². A leitura de um romance é uma maneira de se passar o tempo, mas é também aceitar desempenhar um papel específico no pacto da ficção: dispor-se à função ativa de participar dos jogos de sentido inscritos numa obra literária, de maneira que ela seja mais do que mero entretenimento. O mundo moderno oferecia inúmeras opções de entretenimento, como nos diz Abelaira: “o aeromodelismo, a canasta, a pesca, o fumo...” (ABELAIRA, 1962)²³. O romance podia ser mais: além de ajudar a passar o tempo aos indivíduos urbanos e, portanto, introspectivos, “a leitura de um romance multiplica em várias direcções a minha pobre vida quotidiana, permitindo-me sonhar”. (ABELAIRA, 1962)²⁴ Esta função do gênero determina uma tomada de posição específica no projeto artístico-intelectual de Abelaira. O conjunto da sua obra parece se afirmar como um conjunto de “instruções das potências de vida” (Montaury, 2009), por propor uma operação de conhecimento do mundo a partir da leitura.

A ideia de que o romance permite ao leitor sair de si próprio e descobrir novos mundos, novas direcções possíveis para organizar o cotidiano está de acordo com as postulações de Walter Benjamin, na sua teoria cultural da modernidade:

O romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.(BENJAMIN, 1989)²⁵

A possibilidade de partilhar “destinos alheios”, na acepção de Benjamin, é um traço que acentua a necessidade moderna de um *calor do comum*, do coletivo, fazendo com que a literatura e arte adquiram uma função operativa na geração do comunitário, da “chama”. Na obra de Abelaira parece que este processo está

²¹ ABELAIRA. *Uma Literatura Viva, A Literatura Portuguesa*. Lisboa: Diário de Lisboa, p.

5

²² ABELAIRA. *Confissões de um Leitor de Romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 17

²³ ABELAIRA. *Confissões de um Leitor de Romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 17

²⁴ ABELAIRA. *Confissões de um Leitor de Romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 17

²⁵ BENJAMIN. *O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. São Paulo: Brasiliense, p.214.

associado a uma tomada de consciência das brechas existentes nos discursos coesos e monolíticos dos cânones artísticos, do Estado Novo, agora estilhaçados, revelando resíduos de uma tradição orgânica e integral. Abelaira explora brechas no pensamento científico moderno e ergue a sua ficção literária a partir de um espaço privilegiado para a interrogação do humano e de seus condicionamentos através de formas narrativas referenciais e, simultaneamente, autoreferenciais.

Abelaira articula personagens fictícios a pessoas empíricas, figuras históricas para demonstrar, de maneira argumentativa, que a curiosidade histórica se assemelha à necessidade, apontada por Benjamin, de compartilhar “destinos alheios”, fazendo com que o leitor se interesse, a partir de desejos semelhantes, por romances e por narrativas históricas. Se o personagem for verossímil o suficiente, se ele for apresentado como alguém que possa ter existido o seu destino pode ser partilhado pelo leitor que aceite fazer o pacto de acreditar no romancista:

O romance interessa-me também, como pode interessar-me uma narrativa histórica. O que me conduz à leitura de uma vida de Afonso de Albuquerque é o interesse por ele e pela sociedade do seu tempo. Digamos: move-me a curiosidade histórica. Mas neste caso eu sei que Albuquerque existiu. Quanto ao Ega, sei que não existiu, que é uma fantasia de Eça de Queiroz, com quem – de resto – fiz uma combinação: fingi acreditar nele e em tudo quanto escrevesse. Mas, se me interessei pelo Ega que não existiu em carne e osso é porque achei que ele podia ter existido. De certo modo, fui guiado pela curiosidade histórica, a mesma que me levou à vida de Afonso de Albuquerque. (ABELAIRA, 1962)²⁶

Além do lugar político que a literatura ocupa, na formação da sensibilidade e das capacidades cognitivas e interrogativas do leitor moderno, o escritor-leitor que é Augusto Abelaira não descarta também a função de *jouissance* que a literatura carrega. Além da possibilidade de descortinar e de construir interrogativamente novos mundos, o autor afirma que “a leitura satisfaz o meu amor desinteressado pelas histórias. Porque gosto de ouvir histórias, mas nem sempre os amigos as têm “verdadeiras” para contar. E nem sempre estou com os amigos”. (ABELAIRA, 1962)²⁷. Conforme esclarecido anteriormente pelo próprio comentário de Abelaira, essas histórias “verdadeiras” não precisam ter acontecido realmente, porém necessitam de uma possibilidade de verossimilhança, precisam

²⁶ ABELAIRA. *Confissões de um Leitor de Romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 17

²⁷ ABELAIRA. *Confissões de um Leitor de Romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 17

convencer o leitor de que poderiam ter acontecido. Mas se alguém lê um romance para ouvir histórias verdadeiras e partilhar destinos alheios convincentes, porque não ler apenas livros de história e biografias?

Primeiro porque, com raras exceções (Huitzinga, Burckardt e poucos mais), os livros de história não são tão vivos, tão bem compostos, tão artísticos, como os romances. Afonso de Albuquerque não encontrou até hoje um biógrafo como o Ega. E além disso as biografias históricas limitam-se aos reis, aos generais, aos bispos, aos artistas, ou então referem-se genericamente ao “burguês medieval”, ao “servo da gleba”. Os romances preocupam-se com homens vulgares, mais próximos de mim, homens que vivem no meu modesto universo. (ABELAIRA, 1962)²⁸

O trecho acima pontua claramente que os destinos diferentes que Abelaira quer partilhar, e quer que os novos leitores portugueses partilhem, são destinos de homem comum, que, com as suas especificidades e particularidades, pertencem ao modesto universo do povo. Ocorre que o povo não é a massa. O povo carrega o conjunto de individualidades e de singularidades que são como pequenos desvios do comum, que, além de tudo, reforçam as fronteiras do comum, oferecendo aos “homens vulgares mais próximos de mim” contornos mais precisos do que as generalizações universalizantes propostas pelos sistemas de poder autoritário.

As narrativas que interessam ao leitor Abelaira não são aquelas que tratam de heróis ou grandes figuras históricas e nem as que se referem de forma genérica a grupos sociais homogêneos. Abelaira se interessa pelas lacunas, pelas cavidades e pelas formas particulares no interior do comum. Isto significa que a capacidade de gerar mudança que a literatura possui (ou pode possuir) estaria ligada à chama benjaminiana, capaz de refletir diferentes possibilidades de destinos, isto é, as singulares configurações de verdade, fazendo com que o indivíduo possa questionar a sua própria situação.

Mas, preparar o leitor para uma leitura ativa não é um projeto que se limite ao entendimento da nova literatura. Os leitores que Abelaira e a sua geração pretendem ser e formar se caracterizam pela possibilidade de ler as novas obras da literatura, mas também de reler as obras clássicas, aquelas que “permanecem como um rumor”, para utilizar as palavras de Ítalo Calvino, em *Por que ler os clássicos?*, propondo novas relações possíveis de sentido. Assim, Abelaira se

²⁸ ABELAIRA. *Confissões de um Leitor de Romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 17

questiona: “terei sabido ler *Os Maias*, eu que julgava conhecê-los menos mal graças a uma boa meia dúzia de leituras, eu para quem *Os Maias* é um dos mais espantosos romances que conheço?” (ABELAIRA,1968)²⁹. O questionamento do autor segue para termos mais gerais: “que é saber ler um romance, será possível enunciar algumas diretrizes para a leitura de romances?” (ABELAIRA,1968)³⁰. Apoiado no exemplo do romance *Os Maias*, Abelaira começa a discorrer sobre a relação de sentido que só é passível de ser formada a partir da interação do romancista com o leitor:

“Maria Eduarda tinha-se sentado na sua cadeira escarlate”. Frase extremamente simples, de fácil leitura, frase que se destina a dar-nos algumas informações: uma certa mulher (Maria Eduarda), supostamente casada, na realidade solteira, com tais e tais qualidades (algumas ainda por nós ignoradas no momento em que lemos a frase, a meio do romance) estava anteriormente de pé e realizou entretanto um série de movimentos, findos os quais ficou sentada – mas tenho de admitir que, embora sentada (*neste* momento), continua a mexer-se, é improporabilíssimo que se entregue a uma completa imobilidade. Pois bem: esta frase que visa uma realidade extremamente complexa, que implica a deslocação de um corpo no espaço durante um certo período de tempo, que implica portanto uma série de factos deixados na sombra pelas palavras do Eça, como a lemos nós? *Vendo* (imaginando), numa sala, os sucessivos movimentos da Maria Eduarda até que se sinta ou aceitando a informação condensada (e não visual) que se lê mais depressa do que o tempo que a Maria Eduarda levaria normalmente a sentar-se? (ABELAIRA, 1968)³¹.

Parece que a pergunta subjacente à reflexão de Abelaira é: como ler um romance? A situação analisada por Abelaira demonstra que os romances apresentam informações condensadas, fatos que são entendidos pelo leitor em menos tempo do que levariam para acontecer na realidade. Entretanto, como o leitor processará essa informação? Será que a leitura de um romance se assemelharia à solução de uma equação algébrica ou precisaria recorrer a sentidos como a visão, o olfato e o paladar?

Abro o dicionário (onde se encontram seleccionadas todas as palavras d’*Os Maias* e muitas mais), leio cadeira, por exemplo, nome comum que me refere todas as cadeiras em geral, nome comum cujo significado apreendo facilmente e que me dispensa de ver uma cadeira (*esta ou*

²⁹ ABELAIRA. *Os Olhos de Maria Eduarda*. Lisboa: Diário de Lisboa, p.5

³⁰ ABELAIRA. *Os Olhos de Maria Eduarda*. Lisboa: Diário de Lisboa, p.5

³¹ ABELAIRA. *Os Olhos de Maria Eduarda*. Lisboa: Diário de Lisboa, p.5

aquela), que me dispensa felizmente de recorrer à imaginação. Mas a cadeira (escarlate, ó precioso adjectivo!) que eu encontro escrita n’*Os Maias* tal qual está escrita no dicionário, obriga-me a vê-la ou também posso dispensar-me de a ver, posso ler um romance sabendo do que se fala, mas não estando obrigado a recorrer aos sentidos? (ABELAIRA, 1968)³².

A palavra *cadeira* escrita no dicionário designa a cadeira como objeto do mobiliário. Qualquer e todas as cadeiras se enquadrariam nesta definição que, entretanto, em *Eça* surge filtrada pelo adjetivo *escarlate*, em referência ao mobiliário burguês que compõe a ambientação do gosto burguês, uma das marcas do romance. O romance *Os Maias* conta a história de uma família pertencente à burguesia portuguesa do século XIX, e os objetos descritos no romance cumprem a função de ambientar o leitor não somente nos espaços físicos trabalhados na narrativa, mas também nas relações sociais relacionadas à afirmação de um *status* de classe específica. Quanto aos objetos que compunham as vivendas do século XIX e sua relação com a afirmação de um *status* de classe, Hobsbawm comenta:

No século da burguesia conquistadora, os membros das bem sucedidas classes médias acreditavam na sua civilização, consideravam-na em geral fidedigna e liberta de dificuldades financeiras, mas só com o século já muito adiantado é que se sentiram fisicamente confortáveis. Até então tinham vivido suficientemente bem rodeados por uma profusão de objetos decorativos sólidos, metidos em grande quantidade de tecidos, capazes de obter aquilo que consideravam apropriado às pessoas da sua posição e inapropriado à dos que estavam abaixo desta. (HOBSBAWM, 2009)³³

Juntamente com o exemplo da cadeira *escarlate* – que certamente deve ser imaginada, vista em sua particularidade pelo leitor para que esse possa participar do jogo que forma o significado do romance, que dá sentido à narrativa – Abelaira retira outra passagem de *Os Maias* para comentar:

“A porta aberta mostrava uma parede feia de corredor, forrada de papel vermelho. Dentro um relógio ronco estava batendo dez horas”. Quem através da porta aberta vê a parede feia, forrada de papel vermelho, e ouve as dez horas, é Carlos da Maia. Mas o *Eça*? Quando escreveu estas duas frases *viu e ouviu* o que escreveu ou serviu-se das palavras como o matemático (mesmo de trazer por casa) se serve dos números, opera com

³² ABELAIRA. *Os Olhos de Maria Eduarda*. Lisboa: Diário de Lisboa, p.5

³³ HOBSBAWM. *As artes transformadas*. São Paulo: Paz e Terra, p.210

eles, sem pensar nas sumarentas laranjas ou nuns bem mais preciosos contos de réis? Pelo menos quanto às dez horas: o Eça *ouviu* ao escrever (ou antes de escrever) as dez badaladas (agudas, graves, altas, baixas?) ou procedeu efectivamente como um matemático? Porque, à primeira vista (falo como leigo) dir-se-ia que o romancista *vê, ouve, cheira, etc.*, e depois (ou simultaneamente) transcreve em palavras as cenas que recorda ou imagina. Os leitores procederiam ao invés: de posse das palavras convertê-las-iam de novo na linguagem original (o *visto, o ouvido, o cheirado, etc.*, pelo Eça).(ABELAIRA, 1968)³⁴

Neste caso, para o leitor ouvir as dez badaladas até o fim, precisaria suspender a sua leitura uma, duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez vezes. Certamente esse processo demoraria muito mais do que simplesmente ler a frase: “Dentro de um relógio ronco estava batendo dez horas”. Sobre o exemplo do relógio, Abelaira comenta a possível intenção do romancista ao descrever o acontecimento:

Carlos da Maia (o homem que de certeza as ouviu, já que acerca do Eça e de nós há algumas dúvidas) não estava obrigado a contá-las. É muito natural que ele soubesse mais ou menos as horas, todos nós sabemos sempre mais ou menos as horas. Ouvindo o relógio concluiu, logo ao primeiro som, que não poderiam deixar de ser dez – estou a admitir, claro, que o relógio estava certo, o que também levanta certos problemas acerca da verdade romanesca (é o Eça que nos diz que são dez horas ou o Carlos da Maia que sabe ou que ouve?). Aliás deve acrescentar-se que a informação acerca das dez horas leva água no bico. Vinte páginas adiante o relógio assinala as onze, que nós voltamos a *ouvir* ou simplesmente a saber. O importante para o Eça – um prestidigitador, como todos os poetas – é que saibamos que entretanto se passou uma hora em vez dos trinta minutos aparentes (vinte páginas de leitura). O importante é sabermos, sem que o Eça no-lo diga explicitamente, que a visita do Carlos da Maia à Maria Eduarda já durou uma hora, o que é manifestamente exagerado para uma visita de médico. (ABELAIRA, 1968)³⁵.

Certamente alguém que soubesse mais ou menos que horas são não precisaria ouvir todas as badaladas do relógio, e assim como o personagem em questão não careceria das dez badaladas para saber as horas, também o leitor não precisaria parar dez vezes a sua leitura para captar o sentido do texto contido neste trecho. Abelaira relaciona as badaladas do relógio a uma estratégia romanesca utilizada para que o narrador não tenha que dizer explicitamente vinte páginas depois que a visita de Carlos da Maia à Maria Eduarda demorou mais tempo do

³⁴ ABELAIRA. *Os Olhos de Maria Eduarda*. Lisboa: Diário de Lisboa, p.5

³⁵ ABELAIRA. *Os Olhos de Maria Eduarda*. Lisboa: Diário de Lisboa, p.5

que se espera de uma visita médica. Assim, *a priori*, conclui-se que para esse exemplo o leitor não precisaria utilizar os sentidos. Entretanto, são essas batidas altas ou baixas? Graves ou agudas? Fazem algum eco na sala? O som do relógio é abafado ou estridente? O leitor não precisa escutar as batidas para entender que são dez horas, porém o relógio ronco, isto é, lento e preguiçoso, descrito por Eça não é a mesma coisa que a palavra relógio escrita no dicionário e as batidas que marcam as dez horas nesse relógio são singulares e pertencem a este objeto em particular, que, conforme demonstrado anteriormente, compunha o quadro de objetos apropriados para alguém do *status* social do personagem em questão. Assim, Abelaira questiona:

O leitor vê, ouve, cheira?, insisto. Ou então: o leitor vê, ouve, cheira, sempre? Em que circunstâncias vê, ouve, cheira, em que circunstâncias não vê, não ouve, não cheira? Uma observação possível: o leitor *vê, ouve, cheira, etc.*, quando o romancista, pelo seu talento, sabe obrigá-lo a *ver, ouvir, cheirar*. Mas a objecção tem para mim um valor reduzido: é que estou a pensar num grande romancista, coloco o problema em relação ao Eça, como poderia colocá-lo em relação a Thomas Hardy com as suas vastas charnechas sob um céu de estrelas, a Tolstoi, que nos dá movimentadamente a batalha de Borodine, a Robbe-Grillet, que nos descreve com minúcia incomparável um reflexo de luz ou a dobra de uma toalha. Estes admiráveis autores obrigam o leitor a *ver* ou simplesmente a *saber*? Ou obrigam o leitor a ver certas vezes e simplesmente a saber noutras?(ABELAIRA, 1968)³⁶.

Os exemplos de romancistas escolhidos por Abelaira em seu comentário demonstram que o questionamento poderia ser estratificado para diferentes obras clássicas da literatura mundial, escritas em línguas tão diferentes quanto inglês, português e russo. Além destes romancistas que certamente estão entre os clássicos da literatura mundial, Abelaira cita Robbe-Grillet, o que evidencia uma atualização do escritor em relação às discussões do *nouveau roman* francês para pensar o novo romance português. Esta preocupação impõe ainda a mesma pergunta para a literatura que surge em oposição aos conceitos dos velhos clássicos: seria o talento do romancista, inovador ou conservador nas formas, independente da língua que utiliza para escrever, o único responsável pela forma de apreensão do significado da narrativa, forçando ao leitor o momento de utilizar

³⁶ ABELAIRA. *Os Olhos de Maria Eduarda*. Lisboa: Diário de Lisboa, p.7

os sentidos e o momento de computar uma informação de maneira racional? A pergunta que se coloca é: para Abelaira, qual seria a parcela de contribuição individual do leitor e do romancista no jogo de significação da narrativa?

Após questionar os papéis do escritor e do leitor, Abelaira termina por incluir o crítico como uma importante figura na formação de uma teoria que não esteja de acordo somente com as concepções de clássicas de romance: “será possível à crítica estabelecer uma lógica dos casos em que o romance deve desencadear imagens (visuais, tácteis, etc.) e dos casos em que não precisa apelar para os nossos sentidos?” (ABELAIRA, 1968)³⁷.

A importância do papel do crítico para Abelaira está em levantar questionamentos, interpretações sobre a obra literária que escapariam a leitores menos atentos ou treinados. A própria discordância da opinião do ensaísta trabalharia a favor da fortuna crítica e da formação de um leitor investigativo, já que faria o leitor pensar sobre a narrativa e sobre as questões levantadas pelo crítico para ser capaz de formular um argumento para basear a sua discordância, levantando assim questões diferentes daquelas previamente estabelecidas. Outro ponto levantado é o papel do crítico na descoberta e na apresentação de novos escritores:

Pode até acontecer que discordemos da interpretação do ensaísta, mas essa própria discordância é activa, ajuda-nos a ler melhor. De facto, penso que são os grandes ensaístas que nos revelam os grandes escritores e que os grandes escritores sem grandes ensaístas ficam empobrecidos, podem até ficar ignorados. Muitas vezes me tenho perguntado se, entregue somente às minhas fracas forças, teria sido capaz de achar a verdadeira riqueza que se esconde sob a estranha história do Agrimensor K, em “O Castelo” ou do Velho na “sonata dos Espectros”. Mas o mesmo sucede, penso, com toda a restante literatura, por mais simples que pareça. (ABELAIRA, 1963)³⁸.

O trabalho crítico aparece como uma força necessária para a apreciação da obra literária. Abelaira postula que uma leitura realmente fecunda, sobretudo quando se refere a uma obra literária complexa, é algo extremamente difícil e trabalhoso. Mesmo um leitor eficiente e treinado não seria capaz de absorver por si só a quantidade de significações possíveis, e assim, o estímulo à proliferação de análises críticas surge como uma necessidade para o entendimento não somente

³⁷ ABELAIRA. *Os Olhos de Maria Eduarda*. Lisboa: Diário de Lisboa, p.7

³⁸ ABELAIRA. *Impressões de um Leitor de Romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 17

dos novos livros que virão, mas dos clássicos que serão lidos e relidos por esse novo tipo de leitor.

Esse leitor que não está apenas preocupado em ouvir uma história para se entreter precisa do crítico para lhe fornecer uma bússola: situar o leitor no panorama literário da época em que a obra foi escrita, apresentar questões sobre o quadro teórico em que o escritor situa a sua produção, demonstrar o lugar do romance em questão no conjunto da obra do autor, ou mesmo a importância do romance dentro da cena literária em que foi escrito. Os críticos, por serem também leitores e representarem, em meio aos leitores, aqueles que mais profundamente se dedicam a desvendar questões e sentidos na obra literária, surgem como leitores especializados que contribuem para o estabelecimento de diferentes possibilidades de jogo entre o leitor e o texto:

Uma leitura verdadeiramente fecunda, sobretudo se nos temos de medir com uma obra-prima, como é o caso, levanta algumas dificuldades e requer certas condições. Por exemplo: já li duas vezes “La Chartreuse de Parme”, três ou quatro vezes “O Tio Vania”, etc. Mas ao reler tais obras não confiei apenas em mim, tive o cuidado de folhear vários ensaios á procura de bússola. Em resumo: procurei saber quem era Stendhal, o que representava em relação à literatura da primeira metade do século XIX, qual o significado daquele romance no conjunto da sua obra. Assim, quando de novo abri “La Chartreuse de Parme”, levava o apoio de homens mais inteligentes, mais cultos, e que me ofereciam a garantia de haverem estudado profundamente os livros do grande escritor francês. A minha nova leitura foi, portanto extraordinariamente enriquecida, o livro revelou-me inúmeros segredos que eu, entregue a mim próprio, não saberia desvendar. (ABELAIRA, 1963)³⁹.

A tese de que o romance precisa do comentário crítico para formar um todo, certamente vai contra a noção tradicional de arte, na medida em que limita a autonomia desta. Se o romance precisa do comentário crítico é porque ele sozinho não se basta, não é capaz de se expressar plenamente sem a ajuda dessa ferramenta. Para Abelaira,

Um romance, hoje em dia, forma um todo com o comentário crítico que lhe possa fazer o profissional do pensamento (um Alain, por exemplo). É certo que uma tese como esta limita a autonomia que tantas vezes se exige de uma obra de arte. “Pois quê? – dir-se-á. – Um romance não vale apenas por si mesmo?”. Talvez. Mas eu descobri “A Guerra e a Paz”, o “Hamlet”,

³⁹ ABELAIRA. *Impressões de um Leitor de Romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 17

etc., graças aos muitos comentários que me foram chegando às mãos. Penso que sem eles me escaparia em grande parte o significado dessas obras grandiosas (ABELAIRA, 1962)⁴⁰.

Atribuir à crítica o papel de esclarecer para o público a riqueza dos romances apresenta-se não somente como um apelo à formação de uma nova crítica portuguesa, como também levanta uma questão comparativa entre a riqueza conferida às diferentes literaturas europeias. O prestígio da literatura francesa ou italiana estaria ligado à capacidade de seus leitores especializados em levantar questões válidas sobre as obras?

Assim como um romance não dispensa o leitor, não dispensa também a actividade crítica, esclarecedora. E pergunto a mim próprio: uma das razões por que os romances portugueses são menos ricos do que os franceses e italianos não provirá de a nossa crítica válida ser menos numerosa e, portanto menos variada, menos criadora, do que daqueles países? (ABELAIRA, 1962)⁴¹.

Abelaira certamente atribui grande parte do prestígio da literatura francesa, principalmente da literatura francesa moderna à “generosidade e inteligência dos seus ensaístas que são capazes de achar água no mais seco dos desertos” (ABELAIRA, 1963)⁴². Além disso, ainda na comparação entre Portugal e França, o autor apresenta uma visão sobre as diferenças no mercado editorial dos dois países:

E os editores, que não estão propriamente a dormir, acrescentam agora vastos ensaios aos romances que publicam nas colecções de bolso. Das cento e oitenta páginas que constituem o volume “Moderato Cantabile”, oitenta são dedicadas a comentários... (ABELAIRA, 1963)⁴³.

Abelaira acreditava que essa estratégia do mercado editorial francês de incluir comentários críticos dedicados à obra nas impressões dos romances favorecia a circulação e o entendimento mais rico da obra e acabava por alimentar o mercado editorial, na medida em que criava uma instância de legitimação da obra literária. Favorecia a circulação, pois atraía o interesse do leitor para aquela

⁴⁰ ABELAIRA. *Confissões de um Leitor de Romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 21

⁴¹ ABELAIRA. *Confissões de um Leitor de Romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 21.

⁴² ABELAIRA. *Impressões de um Leitor de Romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 17

⁴³ ABELAIRA. *Impressões de um Leitor de Romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 17

obra. Destacava o romance demonstrando que este possui uma riqueza de sentidos possíveis, e que diversos pensadores se debruçaram sobre aquelas páginas a fim de extrair um sentido daquela narrativa. Além disso, fornece ao leitor a segurança de que aquela obra pode ser entendida por ele, que ele, o leitor, terá o apoio de estudiosos que se dedicaram ao estudo daquele texto, e então, por mais difícil que o caminho para o entendimento do livro possa ser, este leitor nunca estará desamparado. Assim, esta estratégia de incluir comentários críticos nos livros acaba retroalimentando a própria necessidade de reedições da obra, já que atraindo mais leitores acaba-se por gerar mais comentários críticos, não apenas sobre da obra, como também baseados em achados de outros ensaístas. Com novas críticas aparece a necessidade de reimprimir o romance numa edição que contemple estes novos achados, ou abre-se espaço para a publicação de um outro livro, um livro que contemple somente os comentários críticos a respeito da obra.

Assim, a França está cheia de “Guides Bleus” literários que nos permitem viajar sabiamente através da sua literatura. Quanto a Portugal, os “Guias Azuis” (literários e geográficos) rareiam... E se quiser munir-me de uma bússola para caminhar, não apenas entregue ao meu sentido de orientação, pelos bosques verdadeira ou imaginosamente povoados de Faunos... Onde estão esses dois ou três guias que me ajudem? (ABELAIRA, 1963)⁴⁴.

A inquietação do escritor adquire um tom crítico às formulações críticas portuguesas. Para-além da constatação do princípio da defasagem portuguesa em relação ao centro europeu. Abelaira também apresenta particularizações entre o trabalho do crítico de jornal e o trabalho do ensaísta, demarcando claramente que quando se refere à necessidade de uma crítica mais de acordo com as exigências da nova literatura portuguesa, ele se refere especificamente aos ensaios aprofundados sobre as obras literárias. O seu comentário, entretanto, demonstra também o papel do crítico de jornal no estabelecimento de um interesse pela obra. As críticas de jornal, publicadas em ocasião do lançamento de um livro, tratariam mais do que atrair o interesse do leitor, trabalhariam com reflexões menos aprofundadas, pois são resultados de leituras iniciais, primeiras aproximações daquela obra. Assim, as críticas jornalísticas estariam mais ligadas à espontaneidade do crítico, a um juízo de valor sobre o livro para indicá-lo à

⁴⁴ ABELAIRA. *Impressões de um Leitor de Romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 19

parcela do público leitor que o consoma, favorecendo assim, a consolidação de um mercado editorial a partir da circulação do livro.

Em perspectiva diversa, na visão de Abelaira, o ensaísta não trabalha com uma leitura imediata da obra. Ele dispõe de mais tempo para ler o romance algumas vezes, pode analisar mais detidamente a narrativa antes de iniciar a tarefa de discorrer sobre ela. Além disso, um ensaísta não trabalha somente com a sua própria leitura ou leituras de um romance, mas com toda ou pelo menos parte das reflexões levantadas por outros pensadores. Assim, o trabalho do ensaísta visa levantar questionamentos mais técnicos, menos pessoais, acerca do romance, para ajudar o leitor a não se sentir desamparado, mas também para legitimar o livro frente à produção literária.

Não me refiro às críticas publicadas nos jornais aquando da publicação das obras. Essas críticas são o produto imediato da leitura, são anteriores aos meses de reflexão que um ensaio exige, têm o valor da espontaneidade, são apenas uma primeira aproximação – e isto por muito talentoso que seja o crítico. Essas críticas reflectem necessariamente juízos a que ainda falta o tal envelhecimento sem o qual não há bons vinhos. São o resultado de uma leitura, não de várias leituras, reflectem apenas uma única opinião, não levam ainda em conta as várias outras opiniões que nos meses futuros virão a lume. Ora a meditação do ensaísta acerca de um livro não é já uma reflexão abstractamente pessoal como quase sempre acontece com o crítico do jornal, mas também uma reflexão acerca das reflexões alheias. (ABELAIRA, 1963)⁴⁵.

Apesar de defender claramente o valor da produção de ensaios teóricos e a sua importância para a valorização e veiculação da literatura, Abelaira traz à tona a questão levantada por Montaigne acerca da produção massiva de ensaios e comentários críticos, para mostrar uma visão diferente daquela:

É certo que a abundancia de ensaios e de interpretações pode levar, pura e simplesmente, ao esmagamento da obra que se pretende realçar e Montaigne perguntou, certa vez, se os comentários não teriam como resultado aumentar as nossas dúvidas e a nossa ignorância e lamentou-se de haver mais livros acerca de livros do que acerca da realidade. Acrescentou ainda que era mais difícil interpretar as interpretações do que interpretar a própria natureza...(ABELAIRA, 1963)⁴⁶

⁴⁵ ABELAIRA. *Impressões de um Leitor de Romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 19

⁴⁶ ABELAIRA. *Impressões de um Leitor de Romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 19

A problemática sugerida por Montaigne levanta um segundo questionamento: além de esmagar algumas obras da literatura, este estímulo a uma profusão de textos teóricos sobre romances não estaria causando uma supervalorização de diversas obras que não mereceriam tal destaque, conferindo-lhes uma profundidade que elas nunca tiveram?

Não é disso que a literatura portuguesa precisa, bem entendido, mas de um ensaísmo inteligente que procure desvendar toda a riqueza de uma obra como a de Aquilino, que procure estudá-la na sua totalidade. E não só de Aquilino, o maior do nosso tempo, claro está. Porque assim como não há música sem ouvintes, não há literatura sem leitores, não há literatura sem ensaístas (que, pelo menos teoricamente, são leitores privilegiados) (ABELAIRA, 1963)⁴⁷.

Abelaira dedica diversas crônicas publicadas em periódicos à análise de obras literárias produzidas em Portugal, tanto realistas, como o exemplo de *Os Maias* comentado anteriormente, quanto de obras recém-escritas. Em uma crônica publicada em 1968⁴⁸, o autor faz uma crítica inicial, baseada em achados pessoais sobre o livro de Maria Isabel Barreno *De noite todas as árvores são negras* (1968), que apesar de escrito em 1966, fora publicado somente dois anos depois: “Um livro que nos força a reaprender a ler, que nos obriga a decifrar a maneira como está construído, que não podemos ler mais ou menos a dormir, que exigirá até – como todas as obras verdadeiramente ricas – uma segunda leitura.”(ABELAIRA, 1968)⁴⁹.

Ele inicia a sua análise dos elementos do romance pelo título, que, na sua opinião, é “demasiado alegórico, é a única coisa de que não gosto neste livro” (ABELAIRA, 1968).⁵⁰ Sobre os elementos que o tornam o livro diferenciado, Abelaira procura estabelecer algumas particularidades da língua portuguesa como forma de expressão, como maneira de traduzir os hábitos comuns:

A primeira imagem que me ocorre (que me ocorrerá) tem (terá) certas reminiscências wagnerianas: uma melodia infinita, um discurso infinito, ondulante, que vai caminhando por si mesmo, sem paragens (as pausas, parte integrante do discurso, são meramente de ordem visual, tipográfica –

⁴⁷ ABELAIRA. *Impressões de um Leitor de Romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 19

⁴⁸ ABELAIRA. *Uma Literatura Viva, a Literatura Portuguesa*. Lisboa: Diário de Lisboa

⁴⁹ ABELAIRA. *Uma Literatura Viva, a Literatura Portuguesa*. Lisboa: Diário de Lisboa, p.1

⁵⁰ ABELAIRA. *Uma Literatura Viva, a Literatura Portuguesa*. Lisboa: Diário de Lisboa, p.1

destinam-se a facilitar a leitura). Mas, através desse discurso contínuo, sempre no presente do indicativo a indiferenciar a passagem do tempo, vamos ouvindo instrumentos diferentes, vozes diferentes sobressaem do fundo orquestral – e, embora o discurso pareça proferido pela mesma pessoa (a escritora? Certo moço a quem dão uma boleia?) são várias as pessoas que falam e que lutam entre si: um marido, a mulher, a filha, um cunhado, a cunhada. Para além de uma linguagem sempre idêntica – a linguagem que falam pessoas colocadas num mesmo contexto e recorrendo a uma mesma língua, a portuguesa –, uma linguagem que uniformiza as pessoas (que permitirá aos historiadores dizer, alguns anos depois: *aquela família ou os portugueses ou a média burguesia lisboeta, ou, daqui a muitos séculos, os europeus do século XX*), para além de uma linguagem idêntica – dizia eu – as reacções individuais desses europeus do século XX, desses membros de uma família. Uma linguagem comum (embora extremamente colorida e dinâmica) a traduzir hábitos comuns, maneiras semelhantes de ser, de sobreviver, mecanismo impessoal que vai caminhando não se sabe para onde – e por debaixo desse monstro que nos pretende digerir a todos, as pessoas, as que se acomodaram (ou julgam ter-se acomodado), as que não se acomodaram (ou julgam não se ter acomodado nos seus protestos mais verbais do que efectivos), as que vão amadurecendo, mas sem saber bem para onde se dirige esse amadurecimento.(ABELAIRA, 1968)⁵¹

O tema de pessoas que possuem uma maneira semelhante de ser, uma maneira semelhante de sobreviver frente a um “monstro que devora tudo”, pessoas que se acomodaram, ou julgam não ter se acomodado nos seus protestos mais verbais do que efectivos é extremamente explorado na ficção de Augusto Abelaira, conforme escrito no prefácio publicado dezesseis anos depois da primeira edição de *A Cidade das Flores*: “Em A Cidade das Flores, jovens pequeno-burgueses lisboetas, mais ou menos intelectualizados, vivem e discutem (discutem mais do que vivem) alguns dos problemas que então se colocavam em Portugal” (ABELAIRA, 1965)⁵². Ele segue na análise da maneira como a narrativa do romance de Maria Isabel Barreno é construída, levantando elementos discursivos que também se assemelham a suas próprias experimentações formais:

Livro que recordarei como um grande diálogo ou um grande monólogo? Porque a verdade é que muitas vezes julgamos estar perante um monólogo (de Helena, por exemplo), mas, de súbito, percebemos que havia já algum tempo – e sem darmos por isso – que o monólogo era diálogo (com Amélia, por exemplo). Diálogo sem discurso directo, sem também, um

⁵¹ ABELAIRA. *Uma Literatura Viva, a Literatura Portuguesa*. Lisboa: Diário de Lisboa, p.5

⁵² ABELAIRA. *Dezasseis Anos Depois*. Lisboa: livraria Bertrand, p. 245.

introdutório “ele disse que”. E acabamos por perceber, ao longo do livro, que talvez não haja grande diferença entre dialogar e monologar. Porque, falando umas com as outras, as personagens falam, sobretudo, consigo próprias, falando consigo próprias, falam, sobretudo, com as outras – o tal discurso infinito, contínuo, omnipresente, indiferenciado, que nos absorve dentro dele, procurando fazer de nós as personagens do livro (quando se individualizam e também quando se uniformizam), esse tal discurso que nos constrange a sofrer-lhe as modulações, as alterações de registro, as insensíveis passagens de um nível para outro nível. Monólogos que são diálogos, diálogos que são monólogos. (ABELAIRA, 1968)⁵³

A ideia de um diálogo que é monólogo ou de um monólogo que é diálogo aproxima-se muito da arquitetura narrativa de *Bolor*. O trabalho com a encenação de vozes indiferenciadas que falam umas com as outras, sobretudo para falar com eles próprios, sem delimitar claramente onde começa o discurso de um e termina o discurso do outro, remete-nos inevitavelmente para um procedimento narrativo utilizado em sua obra ficcional.

Como já foi bastante estudado (LEPECKI, 1979; LOURENÇO, 2008; SILVA, 2008)⁵⁴, *Bolor* é um romance escrito na forma de um diário partilhado por seis mãos, três vozes individuais emaranhadas pelo tecido narrativo. Tanto o romance de Maria Isabel Barreno quanto *Bolor* foram publicados no ano de 1968, portanto não há aqui nenhuma alusão à ideia de que a arquitetura do romance de Abelaira seja baseada ou mesmo inspirada em qualquer construção apresentada em *De noite todas as árvores são negras*. O objetivo da comparação está em mostrar que muitos dos procedimentos de escrita percebidos por Abelaira na obra de autores da nova literatura portuguesa dos anos 60 foram partilhados, pois representam a busca de um mesmo grupo de escritores por novas maneiras de expressar a mesma realidade. Como vemos, estas novas formas de configuração do romance encontram um espaço de certa forma consensual acerca das renovações formais da estrutura narrativa.

Quinze anos após a publicação da crônica discutida acima, Abelaira revisita o romance *De noite todas as árvores são negras* em um ensaio mais aprofundado, que depois é incorporado como prefácio à republicação da obra em 1987. Neste ensaio-prefácio, o autor começa relembrando a sua leitura inicial do

⁵³ ABELAIRA. *Uma Literatura Viva, a Literatura Portuguesa*. Lisboa: Diário de Lisboa, p.5

⁵⁴ LEPECKI. *Meridianos do texto*. Lisboa: Assírio e Alvim; LOURENÇO. *Bolor: o outro lado do espelho revisitado*. Aveiro: Universidade de Aveiro; SILVA. *O silêncio em Bolor, de Augusto Abelaira*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

romance: “vozes descontínuas que sobressaem da densidade orquestral: As personagens. Como se estivéssemos perante um interminável monólogo que se plasmasse sobre uma rede de diálogos de forma indissociável.”(ABELAIRA, 1987)⁵⁵ e a fim de investigar mais aprofundadamente o sentido de sua afirmação pergunta: “se realmente estamos perante uma meia dúzia de vozes autônomas, porquê esta sensação do discurso contínuo emitido por uma só voz, porquê a sensação do monólogo subjacente?” (ABELAIRA, 1987).⁵⁶ Ao contrário de sua primeira leitura, em que revelou não gostar do título do romance e não teceu mais nenhum comentário à respeito, neste ensaio Abelaira utiliza o título como chave de sua leitura interpretativa:

De Noite As Árvores São Negras (título significativo, já que sem negar a individualidade das árvores, as reduz a uma unidade negra) esconde efetivamente por de trás do entrecruzar descontínuo das personagens a que a autora deu nomes, uma personagem suplementar, inominada (que não é o chamado autor omnisciente). (ABELAIRA, 1987)⁵⁷.

Abelaira explica o seu raciocínio através de uma digressão que visa situar o indivíduo na fronteira entre as suas particularidades e os traços sociais compartilhados com outros indivíduos inseridos no mesmo contexto sócio-cultural:

Todos conhecemos Helenas, Luizas, Amélias, Henriques, Octávios e tantos mais, pessoas concretas, diferentes umas das outras, moradas quase sem janelas. Mas, por outro lado, também nos referimos muitas vezes, ajudados pelos livros de história e por numerosas obras de carácter ensaístico, sociológico, etnológico, filosófico, ao Homem Grego, ao Homem Medieval, ao Homem do Renascimento, ao Homem Ocidental, ao Homem Nórdico, O Latino, O Lisboeta. O Lisboeta setecentista. O Lisboeta dos anos sessenta. Abstrações, de certo, mas que pretendem classificar realidades históricas, personalidades básicas, civilizações. Algo que se impõe aos seres individuais que, nascidos em épocas e lugares diferentes, seriam outros. Beethoven é Beethoven e simultaneamente o (ou um) Vienense da transição do século XVIII para o século XIX. Eu sou eu e

⁵⁵ ABELAIRA. *Prefácio do livro De Noite Todas as Árvores São Negras*. Lisboa: Europa-América, p. 1.

⁵⁶ ABELAIRA. *Prefácio do livro De Noite Todas as Árvores São Negras*. Lisboa: Europa-América, p. 1.

⁵⁷ ABELAIRA. *Prefácio do livro De Noite Todas as Árvores São Negras*. Lisboa: Europa-América, p. 1.

simultaneamente participo do Lisboeta. Maneira artificiosa de falar, claro está. (ABELAIRA, 1987)⁵⁸

O confronto oferecido pelo romance, utilizando o título como chave de leitura, se dá na medida em que todas as pessoas possuem particularidades, como seus nomes, suas individualidades e características próprias, e essas particularidades seriam expressas por monólogos, discurso contínuo (a entidade negra). O diálogo (as entidades árvores) representariam o embate entre um sujeito “(o inominado e abstracto autor do monólogo) moldado por uma civilização, uniformizado por ela, e as personagens concretas que resistem, melhor ou pior, a essa uniformização” (ABELAIRA, 1987). Se as personagens do romance resistem de forma diferente a essa uniformização imposta pela sociedade, logo essas personagens são diferentes umas das outras. Entretanto, no romance todas resistem mal e por isso são todas iguais:

Personagens que por um lado são faladas pela sua civilização e pelo outro balbuciam algumas palavras fora dela (ou têm essa ilusão). Que simultaneamente dialogam umas com as outras e dialogam com o Lisboeta dos Anos Sessenta (certo Lisboeta dos Anos Sessenta, há outros Lisboetas). Mas se, em alguns casos, as pessoas geniais (um Beethoven) podem resistir com relativo êxito a esse Outro (o Vienense, no caso de Beethoven) até anunciar um novo Vienense (de que Schubert será um exemplo), os comuns mortais, como os habitantes do romance de Isabel Barreno, nem sequer sabem aproveitar-se daquilo que a uniformização lhes oferece para se compreenderem uns aos outros. (ABELAIRA, 1987)⁵⁹.

O diálogo das personagens, disfarçado de monólogo, com a sociedade e seus dilemas, a presença desse Outro, que é a presença dessa sociedade uniformizada, constituem para Abelaira a base da estrutura romanesca que subverte a lógica tradicional da história contada por um algo mais. Este processo termina por comparar o sentimento da sociedade portuguesa da época, demonstrado pela figura do Outro no romance, com o vento nos romances de Tolstoi:

a presença desse Outro é afinal a presença duma sociedade, duma época em que mergulham as personagens: o “campo” psico-social em que se inserem. Tornando assim o romance pela sua presença, não apenas a narrativa de um certo momento da vida de algumas personagens, mas

⁵⁸ ABELAIRA. *Prefácio do livro De Noite Todas as Árvores São Negras*. Lisboa: Europa-América, p. 1.

⁵⁹ ABELAIRA. *Prefácio do livro De Noite Todas as Árvores São Negras*. Lisboa: Europa-América, p. 1.

também a referência a uma certa sociedade que está lá, tal como o vento nos romances de Tolstoi, mesmo quando Tolstoi não fala do vento. Sentimos a sociedade através desse outro, dessa inominada personagem que preside o romance. (ABELAIRA, 1987)⁶⁰

As ideias abordadas por Abelaira sobre a necessidade do estabelecimento de um novo romance português e as três forças que se complementam para que este fim possa ser atingido (escritor, leitor e crítico em novas configurações), certamente fazem parte das questões colocadas pela relação teoria e prática artística. Logicamente que as questões discutidas pelo autor inserem-se no panorama do contexto histórico em que este se insere, entretanto, pensar sobre a arte e suas possíveis estratégias de expressão de sentido já não é um fenômeno novo. Para entender melhor o contexto português do século XX em que a produção ficcional de Abelaira e dos escritores de sua época se inserem, no que diz respeito à relação entre a teoria e a prática literária, passarei a discutir alguns dos problemas mais centrais que se colocavam para os artistas e intelectuais daquele momento.

⁶⁰ ABELAIRA. *Prefácio do livro De Noite Todas as Árvores São Negras*. Lisboa: Europa-América, p. 3.