

5

A escrita da experiência na obra de Augusto Abelaira

Escrevo porque me dá prazer. Além disso, procuro descobrir algo importante na interpretação da realidade, captar um pedacinho dela... Escrever é um prazer autônomo.

Augusto Abelaira¹⁶⁴

A insuficiência da escrita na representação do mundo é uma questão infinita na obra de Abelaira. Seus personagens discutem a questão da escrita de forma tão obsessiva que ela se torna “quase” protagonista de alguns dos seus romances, como *Bolor e Nem só mas também*, por exemplo, onde o tema principal é o ato de escrever.

Seu desejo de dar uma nova forma ao real através da escrita é produzir um novo real através de personagens que observam e pensam o mundo em que vivem e as questões referentes as suas vidas privadas, como as escolhas afetivas e profissionais. Dentro desse processo experimental, o autor leva a precariedade da escrita em abarcar o real às últimas conseqüências a ponto de substituir a experiência pela representação da mesma através da linguagem.

Em seus romances, o autor figura uma elite cultural nitidamente burguesa, culta, porém paralisada. Os personagens abelairianos se recolhem, mas investem na linguagem para representar a experiência, fazendo com que haja um privilégio do discurso de uma vida mental.

Esse investimento que Abelaira faz na linguagem para a criação de um real baseado na experiência norteará a análise das três obras selecionadas para esta tese: *Bolor*, *Quatro Paredes Nuas* e *Nem só mas também*. Amparado por um vasto arcabouço teórico, este capítulo atravessará os dois romances e o livro de contos do autor, a fim de investigar a forma como ele trabalha o real e a experiência do mesmo e localizar o autor no panorama da literatura produzida em Portugal no século XX.

¹⁶⁴ ABELAIRA, Augusto, *Folha de São Paulo*, 18/08/1996.

5.1

Um estudo de *Bolor*, de Augusto Abelaira

O "bolor" que se acumula imperceptivelmente com os anos, nas frestas das palavras, das relações, das coisas.

Carlos Irineu da Costa¹⁶⁵

O romance *Bolor* (1968), de Augusto Abelaira, narra a história de três personagens, Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo, aparentemente envolvidos em um triângulo amoroso, que fazem uso do diário não apenas para registrar os eventos cotidianos e seus pensamentos, mas também como via de comunicação entre eles. Nesta obra, Abelaira não apresenta um diário convencional, mas sim ficcional, onde há uma ficção tomada por diário que interroga, acima de tudo, o processo de escrita.

Neste romance, as identidades apresentam-se embaralhadas por estarem em crise e o motivo é o fato de os indivíduos não conseguirem realizar a convivência nem a vivência afetiva por completo. Todo esse sentimento gera uma forte tensão, no romance, entre escrita e conversação, pois o diário deixa de ser um diário para dar lugar à encenação que tem o fragmento e a descontinuidade como características estruturantes. A escrita em *Bolor* funciona, então, como um lugar onde é possível fazer um balanço dos acontecimentos, pois os personagens que adquirem voz ao longo do diário partilham um mesmo sistema sócio-cultural, são produtos de um mesmo processo histórico e negociam pormenores da personalidade ao invés de impasses culturais ou políticos.

Na escrita do diário, os personagens (e o leitor, por consequência) progressivamente perdem a noção de quem é quem, tornando as fronteiras entre eles porosas e indefinidas. Abelaira propõe uma abordagem onde a esfera pública acaba por corroer o espaço privado. As frustrações pessoais, o desgaste interpessoal das relações afetivas e a impossibilidade de estabelecer uma comunicação eficaz com o

¹⁶⁵ COSTA, Carlos Irineu W., *Pontos e contrapontos na escrita de Abelaira*, p.32-33.

próximo em sua vida pessoal se cristalizam acarretando uma inércia gerada pelas impossibilidades que o mundo público lhes apresenta.

Os três personagens surgem como “representações de sujeitos dissolutos, simulacros que fingem ser o que não são e sentir o que não sentem, que traem as próprias convicções políticas, éticas e estéticas.”¹⁶⁶. Como um dos aspectos mais importantes em *Bolor* é a estrutura utilizada por Abelaira, a via de representação desses personagens é o diário subvertido, que tem sua estrutura e utilização alterados para compor um romance que se passa em pleno regime ditatorial de Salazar, período de opressão e censura à comunicação.

Essa situação política é um elemento paralisante na vida dos personagens de *Bolor*, onde as subjetividades criadas remetem à idéia de impotência e, mais do que isto, à desistência de uma luta coletiva. A individualização e a constituição de uma ética da deserção parecem ser objetos de crítica do autor. Nesse passar de um espaço para outro, do público para o privado e vice-versa, há algo que persiste que é a incomunicabilidade, isto é, a dificuldade de estabelecer diálogo e entendimento. Nas obras de Abelaira, se no espaço público essa comunicação é afetada diretamente pelo governo ditatorial que censura as formas livres e espontâneas de expressão, no privado são as relações familiares que são afetadas pelo não entendimento do outro e pela dificuldade de expressão.

Como parte dessa incomunicabilidade, há um silenciamento que mostra um desejo em se fixar um sentido que chega a exaurir o leitor pelo não entendimento. De fato, em um ambiente cercado por violência, censura e ditadura, ocorre um processo onde a linguagem se torna debilitada e a incomunicabilidade presente nas obras de Abelaira também aparece instalada no ambiente.

Bolor tem início com o capítulo “11 de Dezembro”, onde o personagem Humberto descreve a angústia que sente frente ao papel em branco, angústia que cresce ao folhear o caderno e ao se dar conta de que há muitas páginas a serem preenchidas, com destaque à página 115. O personagem, então, decide marcar esta página para que, ao alcançá-la, ele se lembre de retomar os escritos anteriores. Sua

¹⁶⁶ FARIA, A.B.C., *Face à palavra silenciada: sedução e transgressão*, p. 28.

angústia cresce ao pensar nos eventos que terão ocorrido em sua vida até esta data, no seu cotidiano, muitas vezes sufocante, e no mundo. Portanto, já de início, o romance apresenta a forma com que o autor deseja trabalhar com o real, ao visar, não um real imediato, mas sim um real do devir, marcado por expectativas e apreensões, mostrando que há uma necessidade de se trabalhar também com uma vida mental.

O romance mantém como eixo norteador a escrita, como ocorre no capítulo a seguir, quando Humberto afirma observar a esposa não com os olhos, mas sim

com uma esferográfica, esferográfica azul, cilíndrica, macia, a observá-la e a procurar observar quem ela é (ela, mulher subitamente desconhecida, letra a letra se esclarecendo enquanto estas páginas se escurecem).¹⁶⁷

Neste momento, tem início o que será uma estratégia narrativa constante no romance e na obra de Abelaira, a imprecisão narrativa, isto é, a multiplicidade de temas e de vozes que acaba por tirar os pontos de apoio do leitor. Segundo Lélia Parreira Duarte,

Bolor constrói e desconstrói assim, meticulosamente, o problema da autoria, sugerindo um descentramento que abole a relação eu/linguagem e apontando a inutilidade e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de dela escapar.¹⁶⁸

A opção do autor pela imprecisão narrativa tem como busca eliminar certos vícios tradicionais de narração. Ao longo da leitura do romance, o leitor se confunde com a autoria dos relatos. O capítulo “1 de janeiro”, por exemplo, aparece duas vezes: Na primeira, ele é escrito por Humberto, na segunda, é assinado por Maria dos Remédios, o que sugere que o próximo também será escrito por ela. No entanto, o capítulo a seguir, “3 de janeiro” é de autoria de Humberto novamente, assim como o próximo, “5 de janeiro”. Já o “8 de janeiro” volta a ser de autoria de Maria dos Remédios: “Porque não me disseste, Humberto, a verdade, quando ontem quis saber o que escrevias?”¹⁶⁹. Essa dúvida que o autor, propositalmente, gera no leitor é,

¹⁶⁷ ABELAIRA, A., *Bolor*, p.13.

¹⁶⁸ DUARTE, Lélia P., *Escrever na água, com Augusto Abelaira*, p.8.

¹⁶⁹ ABELAIRA, A., op.cit., p.38.

segundo Paulo Alexandre Pereira, uma ruptura dos “protocolos ficcionais”¹⁷⁰, pois, através da opção pela imprecisão narrativa, o autor procura eliminar determinados vícios de narração para que o conteúdo e a forma estejam em destaque para o leitor. No romance, o personagem Humberto, além de narrador, é leitor do que Maria dos Remédios escreve no diário e o mesmo acontece com os outros personagens que ora atuam como narradores, ora como leitores.

Essa multiplicidade de vozes concentra uma das temáticas principais do romance que é a da falta de liberdade e de comunicação dentro de um casamento burguês. No romance, há uma tentativa de comunicação pelo diário, através da personagem Maria dos Remédios que escreve como uma tentativa de resgatar a comunicação entre ela e o marido, Humberto: “Talvez eu também escreva um diário, talvez eu também deseje às vezes a tua morte para renascer. Porque não procuras esse meu diário? – vou deixá-lo aberto sobre a tua secretária.”¹⁷¹

A variedade de temas abordados e de narradores em *Bolor* é o que Lepecki chama de *retórica da digressão*, referindo-se à inclusão de reflexões no romance, “a multiplicidade de assuntos tratados, o passar inesperadamente de uns a outros”¹⁷². Como exemplo, tem-se o trecho abaixo, onde marido e mulher, apesar de estarem dialogando, parecem estar em um monólogo, onde não há uma correspondência entre os assuntos, mas sim uma necessidade maior de reflexão do que de diálogo:

- Dizes...? – pergunta, sabendo-se observada.
- Que... – Escondo-lhe a verdade: não sei o teu nome, não sei quem és, mulher sem corpo, mulher nunca antes vista, mulher de quem somente conheço um relógio abandonado.
- Achas que o Hilário de Souza se livra das medidas de segurança?¹⁷³

Enquanto Humberto continua a observar a esposa e a refletir sobre ela, a mesma discorre sobre o trabalho do marido, ao mencionar Hilário de Souza, cliente cuja defesa Humberto está preparando. Essa súbita mudança de assuntos, aparentemente desconexos, compõe uma comunicação fragmentada, onde

¹⁷⁰ PEREIRA, Paulo Alexandre, *Como quem enfia as pedras de um colar: diário e fragmentação em Bolor, de Augusto Abelaira*, p. 128.

¹⁷¹ ABELAIRA, A., *Bolor*, p.38.

¹⁷² LEPECKI, Maria Lúcia, *O Bosque Harmonioso, ficções*, p. 33-34.

¹⁷³ ABELAIRA, A., op.cit., p.14.

elucubrações e dados factuais se sobrepõem, tornando as fronteiras entre a vida pensada e a vida vivida, muitas vezes, frágeis. Este processo aproxima-se muito da realidade vivida pelos indivíduos, onde as comunicações não são monotemáticas, mas sim permeadas por digressões e reflexões o que, dentro do romance, gera uma comunicação fragmentada.

A fragmentação no romance, também apresentada através de personagens incompletos e “enfraquecidos”, é uma estratégia do autor para demonstrar a impossibilidade de comunicação, de expressar afetividade e de conhecer o outro. Essas questões filosóficas se prendem à questão do tempo e da existência, isto é, da impossibilidade de conhecimento da verdade. O tempo, assim como os personagens, é apresentado também de forma imprecisa mostrando uma preocupação do autor em trabalhar não apenas com o real do presente, mas também com o real por vir: “Não sei: folheio ao acaso a página cento e quinze do meu caderno, ainda branca, ainda parda, e pergunto-me: daqui a dois, a três, a quatro meses, quando a alcançar – se a alcançar, terei escrito uns milhares de palavras. Que palavras?”¹⁷⁴.

As negociações subjetivas presentes no romance mostram indivíduos que se encontram, mas que perdem a dimensão de quem é quem, tornando as fronteiras indefinidas. Em *Bolor*, a escrita se torna um artifício que os personagens utilizam para se delimitarem, para potencializarem o outro e para vigiá-lo, sendo o outro construído, artifício fundamental para a ficção. Sem dúvida, neste romance, a escrita assume um papel de mediação entre os personagens.

Retomando a questão do tempo, no capítulo “13 de Dezembro”, o ‘relógio’ utilizado por Maria dos Remédios proporciona a Humberto uma possibilidade de pensar essa questão. Segundo ele, o objeto rouba o tempo da esposa, assim como representa um bem de consumo em uma sociedade capitalista, onde os objetos acabam por esconder as identidades e, muitas vezes, forjar novas. Dentro de um cotidiano sufocante, os objetos funcionam como elementos de identificação dos personagens.

No capítulo a seguir, “14 de dezembro”, o autor retoma a questão da escrita e, mais uma vez, confere importância aos objetos ao se referir à caneta como

¹⁷⁴ ABELAIRA, A., *Bolor*, p.9.

responsável por tantos questionamentos. O personagem, novamente, apresenta-se inquieto com o futuro, representado, então, pela página *cento e quinze* do diário. Ele afirma que, em realidade, se ocupa em preenchê-la para chegar logo à página em questão. Por outro lado, a mesma página, isto é, o futuro, que lhe causa ansiedade, também lhe causa apreensão, pois, segundo ele, chegar até o futuro o forçará a confrontar seus sentimentos, pensamentos e vulnerabilidades.

Não será preferível desistir, deixar em sossego os meus sentimentos, os meus e os teus, sentimentos até agora na sombra, sentimentos que só a disciplina traiçoeira do papel e da caneta serão capazes de agitar, de captar definitiva e inutilmente para a memória?¹⁷⁵

E é toda uma frustração vivenciada dentro de um casamento tipicamente burguês que fomenta grande parte do romance. O receio de ter desperdiçado anos casado, assim como o receio de um futuro de arrependimento. O personagem Humberto crê que Maria dos Remédios ainda não percebera que o amor que tinha por ele acabara e receia o dia em que ela perceberá. No capítulo “19 de dezembro”, Humberto afirma que três horas de conversa com a esposa resultam em três minutos e dez linhas de narração do essencial da mesma no diário e enfatiza que seu único leitor é ele mesmo. Neste trecho do romance, há uma discussão, através do personagem Humberto, sobre a incapacidade da escrita de abarcar o real. Mesmo que dez linhas em três minutos consigam resumir o evento ocorrido, há questões outras que não são inseridas na narração pelo fato de a mesma não conseguir expressá-las, tais como os “gestos, a própria mobília, a maneira de nos sentarmos, os fatos que vestíamos, os penteados...”¹⁷⁶. O personagem também se refere a outras ações que ele e a esposa fizeram durante a conversa que ajudaram a preencher aqueles “quartos de hora” “não somente com palavras”¹⁷⁷.

O preenchimento do tempo com a esposa é uma fuga à sensação desconfortável de estar só e Humberto assume que talvez a função primordial do seu diário seja “encher os momentos em que sou obrigado a estar sozinho”¹⁷⁸. A partir

¹⁷⁵ ABELAIRA, A., *Bolor*, p.18-19.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.26.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.28.

desse momento, a crise no casamento é latente e é no capítulo “22 de Dezembro” que Humberto assume ter deixado o diário propositalmente para ser lido por Maria dos Remédios, para que suas reações ao longo da leitura possam fornecer pistas sobre a relação do casal. A esposa o acusa de não saber sentir sem fazer uso de palavras e Humberto argumenta que para ele não há sentido em observar algo, em sentir algo, se não o descrever em palavras, já que “os sentidos serão cegos... Não: as palavras é que dão olhos aos sentidos.”¹⁷⁹

Como mencionado no início deste capítulo, a partir de “1 de Janeiro”, capítulo que aparece duas vezes, o diário adquire duas autorias. No primeiro relato, Humberto se questiona sobre o que escreveu e sobre o que ainda será escrito. O segundo relato é assinado por Maria dos Remédios que afirma escrever em preto para diferenciar da tinta azul utilizada pelo marido. Nesse mesmo relato, ela assume ser leitora diária do diário do marido e questiona a necessidade dele de precisar escrever em um diário, isto é, de necessitar ter coisas escondidas dela. Em “8 de Janeiro”, ela, supostamente, afirma que passará a deixar o seu próprio diário aberto sobre a secretária do marido para que ele possa ler seus relatos, no entanto, ainda assim questiona se será mesmo dela tal autoria.

Em “13 de Janeiro”, o relato de Maria dos Remédios sugere que a comunicação entre os dois está sendo feita no mesmo diário, possivelmente no diário de Humberto. Na data a seguir, “14 de Janeiro”, surge um quarto personagem, Aleixo, amigo de Humberto. “16 de Janeiro” também é escrito duas vezes; na primeira, por Humberto, e na segunda, por Maria dos Remédios, que, nesta data, afirma não mais escrever no diário do marido e se ressentir do fato de o marido não ter tentado “refazer tudo a partir destas páginas”.¹⁸⁰

Apesar de os capítulos seguirem, até então, uma ordem cronológica, o mesmo não acontece com os eventos. O que se espera de um diário convencional é uma seqüência cronológica dos eventos ocorridos com o autor dos relatos. No entanto, no romance em estudo, apesar de os eventos serem datados, eles não são ordenados cronologicamente e os mesmos eventos são interrompidos para uma nova data surgir

¹⁷⁹ ABELAIRA, A., *Bolor*, p.30.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.54.

com novos relatos de outras situações. A seguir, o autor escreve uma nova data retomando o evento de dias ou capítulos anteriores, como se esses estivessem se sucedendo no mesmo dia. Essa subversão do tempo no romance, que não segue uma linearidade, é uma forma de experimentar na literatura a apreensão de um “sujeito em crise, num mundo em crise”¹⁸¹, como fora discutido no capítulo **2.2 A segunda fase do neo-realismo em Portugal**. Os escritores desta fase buscavam experimentar na literatura novas formas de captação do real, no entanto, esse real não era apenas o real presente, mas sim um real que ainda não existia, o real da angústia em se captar um real desconhecido, sem bases sólidas, que mesmo sem existir já se configurava no sujeito que esperava pela revolução, que sentia angústia pelas páginas em branco a serem escritas, como em *Bolor*, em indivíduos que temiam o novo ao mesmo tempo em que ansiavam por ele. Na literatura, em específico na obra em análise, a captação desse real por vir aparece na forma subversiva como o tempo é trabalhado, tendo a sua ordem cronológica alterada para melhor captar um sujeito que, estando sem bases de apoio, em um mundo em crise, não apenas busca refúgio na sua interiorização como se angustia com o novo ao mesmo tempo em que aguarda uma mudança futura.

Dentro desse contexto sufocante, tendo sua vida cerceada e vigiada pelo regime, o que se tem é um indivíduo amedrontado e desconfiado, o que gera seu isolamento em si mesmo e em seus interesses particulares. Em *Bolor*, esse individualismo pode ser percebido, por exemplo, nas discussões sobre a arte e sua utilidade em uma sociedade individualista. Em uma conversa entre Humberto e Aleixo, questiona-se se o artista deveria suspender seu trabalho até que os indivíduos que o consomem fossem capazes de provocar transformações na sociedade e no mundo, isto é, que enquanto mantivessem uma postura egoísta e individualista, a produção de arte fosse suspensa. Aleixo questiona:

os artistas, todos os artistas, penso muitas vezes, deviam emudecer, pôr-se entre parêntesis até que o mundo se transforme. Com vontade ou sem ela, dão satisfação às necessidades vitais de beleza, não de todos os homens, mas somente de alguns: e os piores. Em vez de ajudar os homens a libertarem-se, a arte ajuda esses piores, essa burguesia endinheirada, a usufruir uma beleza imerecida. Não concordas?¹⁸²

¹⁸¹ TUTIKIAN, Jane, *Augusto Abelaira: de palavras e de gestos*, p. 87.

¹⁸² ABELAIRA, A., *Bolor*, p.59.

Essa discussão a respeito da arte questiona a posição assumida pelo cidadão burguês que, ao invés de lutar para modificar a sociedade, assume uma postura individualista, onde seus interesses próprios são prioridade e onde adquirem arte para benefício e gozo próprios. Neste cenário, há uma grande discussão sobre o conceito e a função da arte interrogando se há uma função puramente estética ou se nessa estética pode estar contida uma função política que proponha uma intervenção na realidade. Neste momento do romance, a aproximação do autor com o neo-realismo explicita-se ao provocar uma reflexão sobre as condições sócio-políticas e a importância da inserção e da atuação do cidadão comum. Ao criticar a postura do homem burguês e a aquisição de bens materiais, Abelaira apresenta uma cobrança de postura não apenas da elite que consome a arte, mas também do artista que a produz.

O trecho apresentado acima não apenas situa o contexto histórico do romance, como apresenta um posicionamento do autor em relação às questões sociais. Com base no pensamento de Rancière, abordado no capítulo 1.3, A mentalidade portuguesa em Abelaira, segundo o qual a política é o que se vê e o que se diz sobre o que é visto¹⁸³, pode-se afirmar que *Bolor* também é um romance político na medida em que gira em torno do que os personagens vêem, imaginam, sentem e escrevem. Em *Bolor*, Humberto se questiona se deveria escrever sobre política, mas afirma que o fato de o momento ser de crise é uma desculpa para não se fazer nada.

No trecho a seguir, extraído de “25 de fevereiro”, o momento de crise a que o personagem se refere configura-se como a espera pela revolução que irá libertar Portugal da ditadura. A espera pela revolução paralisa os personagens que, ao invés de lutarem, se acomodam em suas vidas burguesas, como ocorre com Aleixo e Humberto:

- A arte devia ser provisoriamente interdita pelos homens de boa vontade. E só quando não houvesse riqueza mal distribuída, a proibição cessava. Seria um prêmio oferecido aos justos, aos homens de um mundo justo, pelo menos. Mas hoje, Mozart e Cézanne são um crime, a beleza concedida aos que não a merecem.
- A nós, por exemplo?¹⁸⁴

¹⁸³ RANCIÈRE, Jacques, *A partilha do sensível: estética e política*, p.17.

¹⁸⁴ AUGUSTO, A., *Bolor*, p.59.

Neste diálogo, Humberto se reconhece como parte dessa elite resignada com a situação social e política. Mais a frente, em uma conversa com Aleixo, ao descobrir que o amigo também possui um diário, este afirma que grande parte do que escreve é sobre política e ao perguntar ao amigo se ele não faz o mesmo, Humberto responde:

- Que queres que escreva? Que não faço o que devia, não luto por aquilo em que acredito, que assim é vergonhoso acreditar e dizer que acredito? Para mais, aquilo em que acreditamos está em crise de aburguesamento, não é? Argumento precioso para não fazermos nada... Para dizermos que é difícil hoje saber o que se passa... E nós a esfregarmos as mãos com a crise, porque ela nos põe entre parêntesis, nos dispensa de fazer seja o que for, nos obriga a aguardar... Viva a crise!¹⁸⁵

Nesta fala de Humberto, percebe-se que a crise é um elemento paralisante na vida deles e que a espera em Portugal é por um futuro promissor. Humberto assume que grande parte do seu diário trata de sua vida íntima e que pouco escreve sobre política justamente por não se considerar um sujeito político, apesar de entender que a mesma entra em sua vida o tempo todo. Ele reflete sobre a sua participação na sociedade e declara que o que o torna céptico e resignado é o fato de compreender que o mundo acontece sem a sua participação, isto é, que a sua atuação não fará a menor diferença e é justamente essa postura resignada que se apresenta como uma desculpa para a imobilidade. Ao término de sua fala, Humberto reflete que o fato de escrever diários ou de conversar sobre política não é nenhuma ação transformadora para a sociedade e conclui que quem na verdade escreve um diário íntimo e irrelevante é o amigo Aleixo. Essa crítica de Humberto a Aleixo mostra que o fato de este escrever sobre política não significa nenhuma ação política e é uma atitude tão nula e passiva quanto a de Humberto, que escreve sobre a sua vida íntima.

O mesmo sentimento de resignação surge dentro do casamento de Maria dos Remédios e Humberto. Ela afirma que culpa o casamento pelo seu fracasso como cantora, e da mesma forma, ele culpa o casamento por estar em uma profissão da qual não gosta, a advocacia, ao invés de ter uma participação social. Humberto conclui:

Estamos segregados da vida da cidade, sabemos que ela se constrói sem nós, e como não temos força para reagir, para tentar impor os nossos ideais, como não somos

¹⁸⁵ AUGUSTO, A., *Bolor*, p.79.

revolucionários verdadeiros, homens de ação, sentimo-nos batidos, desenganados, mortos, infelizes...¹⁸⁶

A esposa questiona se ele realmente teria uma participação mais efetiva se estivesse em outra condição senão a de seu marido e advogado, e indaga: “Tens certeza de que não és um caso perdido e irremediável?”¹⁸⁷ Esse “vazio da oportunidade revolucionária perdida”¹⁸⁸ é sentido pelos personagens que, acometidos por um sentimento de angústia e frustração, acabam por ter comportamentos destrutivos, como o esfacelamento de suas relações domésticas.

Todas essas questões são permeadas pela escrita que acaba por se sobrepor à experiência. Como afirma Lélia Parreira Duarte, nos romances de Abelaira, o “assunto é a ação de escrever, em vez da tradicional escrita da ação”¹⁸⁹, como se percebe neste trecho do romance:

- Devagarinho, devagarinho. Deixa-me escrever: “Estive a pensar que...” Pensar é com s ou com ç? “Estive a pensar que...” Podes continuar agora, já escrevi.
- Ela olha para mim em silêncio, escrevo que ela olha para mim em silêncio, e aguardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário (escrevo que aguardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário (e escrevo que escrevo que aguardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário - ...-). - Estiveste a pensar que...? – (Escrevo: “Estiveste a pensar que...?”)
- Esqueci-me. Só sei falar depressa.
- Espera um instante. – Escrevo: “Esqueci-me. Só sei falar depressa. Espera um instante.”¹⁹⁰

Este trecho claramente demonstra a preponderância do ato de escrever no romance. Nele, percebe-se que as ações são menos importantes do que a escrita, mostrando que há uma substituição da experiência pela linguagem. Em *Bolor*, Abelaira questiona a funcionalidade da escrita como possibilidade de exteriorização dos tópicos afetivos, fazendo dela uma forma de elucidação e de concretização de alguns desses tópicos. Isto está claro desde o início do romance, quando o personagem Humberto se interroga acerca da utilidade ou da inutilidade do que irá

¹⁸⁶ AUGUSTO, A., *Bolor*, p.138.

¹⁸⁷ Ibid., p.138.

¹⁸⁸ ZIZEK, Slavoj, *Bem-vindo ao deserto do real! – cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*, p.39.

¹⁸⁹ DUARTE, Lélia P., *Escrever na água, com Augusto Abelaira*, p.8.

¹⁹⁰ ABELAIRA, A., op.cit., p. 163-164.

escrever, colocando a escrita como um problema para quem escreve e configurando-a como interrogação. Ao longo do romance, ela torna-se uma possibilidade à existência dos personagens inseridos no âmbito político e aparece também associada ao tempo, devido a sua relação com o futuro e com o destino. Considera-se então que no romance a linguagem não só substitui a experiência como também a possibilita.

Assim posto, Abelaira questiona a utilidade ou inutilidade da escrita na medida em que ao mesmo tempo em que ela permite o esquecimento, já que é um registro no caso de a memória falhar, ela também torna a palavra viva obsoleta.¹⁹¹ Em *Bolor*, da mesma forma em que os personagens fazem uso dos diários como registros, eles também os utilizam como artifícios para estabelecerem limitações entre uns e outros, assim como via de fuga do cotidiano sufocante. Segundo Carlos Machado, as desilusões com o futuro e com uma mudança efetiva levam o sujeito a “desconfiar da sua própria identidade”¹⁹² e essa crise faz com que ele se depare “com a sua própria incapacidade em definir taxativamente quem é o próprio sujeito enunciativo do discurso”¹⁹³, o que alinha-se com outra questão já abordada nesta tese, que é a autoria no romance. Entende-se, então, a forma que Abelaira busca trabalhar o real no romance, não sendo mais cabível apenas descrever e denunciar situações de desigualdades. A aproximação de Abelaira com o neo-realismo está na apresentação de um mundo em crise, no entanto, o caráter experimental com que trabalha com a linguagem em sua obra possibilita um trabalho com um real menos óbvio, mais digressivo e difuso.

A intenção do autor de confrontar o leitor com todas essas questões mostra sua preocupação com uma partilha onde o leitor é o interlocutor na medida em que divide com ele uma perspectiva histórica e filosófica, isto é, uma memória na escrita do seu texto, uma memória discursiva registrada nos diários. Além disso, o autor também mostra a possibilidade da escrita de congelar a experiência onde esta precede à escrita.

¹⁹¹ DERRIDA, Jacques, *A farmácia de Platão*, 1969.

¹⁹² MACHADO, Carlos, *O Léxico da Amargura – Referencialidade da linguagem e possibilidade do sujeito em Augusto Abelaira*, p.37.

¹⁹³ *Ibid.*, p.38.

Bolor possibilita uma nova estética que, por não desejar ser política, acaba por vir a ser. Ainda segundo a perspectiva de Rancière sobre política e arte, percebe-se que Abelaira escreve um romance político em *Bolor*, não apenas pelas referências que utiliza ao longo do texto, mas também pelas escolhas estéticas com as quais constrói o seu romance, onde o ato de escrever é tão autônomo que torna-se, ao longo do romance, um “personagem”.

É através da sua escrita inovadora que Abelaira declara o esfacelamento do modo de ver e sentir o mundo e a incerteza com relação às crenças, questionando a comunicação entre as pessoas ou a falta da mesma. Segundo texto publicado no “Centro Virtual Camões”, Abelaira “correspondeu aos anseios de uma geração que propunha a renovação social e política num contexto cultural de consciencialização e responsabilidade, no qual a arte e a literatura ocupavam lugar determinante”¹⁹⁴. Essa relação entre os escritores e suas atuações políticas e literárias é questionada pelo escritor e cineasta francês Alain Robbe-Grillet, em *Por um novo romance*, onde ele afirma que os únicos deveres do escritor devem ser para com a literatura, devendo estar a sua atuação como cidadão totalmente desvinculada da sua atividade artística. A obra de Abelaira opõe-se a esta argumentação de Robbe-Grillet, pois a forma que ele escreve *Bolor* é intensamente política à medida que utiliza a escrita não só para apresentar e questionar o momento histórico, político, social e cultural, mas também para interrogar as próprias questões de escrita e do sujeito.

Segundo Vilma Arêas, “para entendermos *Bolor* temos que sair do livro, olhar em torno, pois seus intercambiáveis personagens não podem ser compreendidos apenas a partir deles mesmos ou dos jogos de estilo”¹⁹⁵. O filósofo francês Michel Foucault sugere que se analise uma obra literária pela sua estrutura, através do “jogo das suas relações internas”¹⁹⁶. Logo, ao estudarmos *Bolor*, onde um dos aspectos mais importantes é a estrutura que Abelaira escolhe, concluímos que uma análise desta obra deve passar por questões de escrita, fulcrais em um romance cujo objeto

¹⁹⁴ “Contemporâneos” in *Centro Virtual Camões*. <http://www.instituto-camoes.pt/CVC/literatura/contemporaneos.htm>

¹⁹⁵ ARÊAS, Vilma, *Ficções da vida danificada*, 1999.

¹⁹⁶ FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?*, p.37.

central é o diário e as relações dos personagens com este e entre si, mesclando autorias, identidades e sentimentos e onde o discurso substitui a inação.¹⁹⁷

Como estudado no capítulo referente à segunda fase do neo-realismo, há uma descrença no poder da linguagem por parte dos escritores desta fase que faz com que eles acabem por questionar o próprio discurso. Dentro desse contexto, questionam-se também as formas tradicionais de se trabalhar com a literatura, em específico, com as narrativas e o que advém deste sentimento é uma necessidade de experimentação que possibilite novas formas de se trabalhar com a experiência, entendendo ser o real não mais uma categoria fixa a ser descrita, mas sim fluida, atemporal e subjetiva.

Bolor coloca em questão temas como a utilidade ou inutilidade da escrita para captação do real, a angústia e a expectativa frente ao que irá se escrever, as preocupações com o futuro dentro da relação escrita e tempo, questões de memória e esquecimento e a escrita como um artifício do escritor, onde os personagens acabam por se delimitar e por vigiar o outro.

Em *Bolor*, o trabalho de Abelaira com a linguagem mostra todo um investimento do autor em trabalhar com o real de forma digressiva, onde os acontecimentos tornam-se notavelmente menos importantes do que a linguagem que, em muitos momentos, se mostra incapaz de abarcar a experiência. É justamente esse trabalho que mostra um novo realismo sendo produzido, onde se entende que para trabalhar com o real é necessário incorporar todos esses elementos que, justamente por parecerem intransponíveis e conflituosos, possibilitam um ineditismo na prática realista em literatura.

¹⁹⁷ FARIA, A.B.C., *Face à palavra silenciada: sedução e transgressão*, p. 28.

5.2

Um estudo de *Nem só mas também*, de Augusto Abelaira

Não esquecer que é escrito para imitar o que foi escrito¹⁹⁸

Augusto Abelaira

Trinta e seis anos após a publicação de *Bolor* e no ano seguinte à morte de Abelaira, surgiu, em 2004, o romance póstumo *Nem só mas também*. Embora marcado por uma série de preocupações permanentes em sua obra, como por exemplo: a família, a sociedade e as questões de classe, o romance está situado em um momento histórico muito diferente. Ao longo da narrativa, surgem questões contemporâneas portuguesas e européias em um contexto onde o salazarismo é uma triste memória já ultrapassada.

Agripina Carriço Vieira afirma que *Nem Só Mas Também* convida o leitor a uma viagem incessante entre realidade e invenção, experiências vividas e vivências idealizadas, urdindo-se a narrativa pelo poder da memória.¹⁹⁹ Apesar destas alusões, os narradores de Abelaira observam esses temas a partir de uma ótica interior, como espectadores. O narrador principal do romance se ocupa de escrever um caderno com impressões e interpretações acerca de um casal que frequenta uma esplanada em Belém e, a partir dos seus registros, reflete sobre a civilização ocidental de forma digressiva e, de certa forma, errante. Para Edmara Luciana Sartori, “ao tratar do predomínio da temática da vida privada Abelaira revela, quando não denuncia, uma obsessiva preocupação com a expressão do eu.”²⁰⁰

Além dessa necessidade de se expressar, a figura do outro, mais uma vez, se torna um campo aberto para as conjecturas. Assim, o outro é constantemente tomado em suas narrativas como constructo de quem observa, portanto, observador e

¹⁹⁸ ABELAIRA, A., Última frase de *Nem só mas também*, p.193.

¹⁹⁹ VIEIRA, Agripina C., *Figuras da Cultura Portuguesa (2003-2007)* in <http://cvc.instituto-camoes.pt/figuras/augustoabelaira.html>

²⁰⁰ SARTORI, Edimara Luciana, *Imagens líquidas na obra de Augusto Abelaira: sujeito e história na pós-modernidade*, p.54.

observado se confundem em um processo de distorção bastante fértil para os efeitos narrativos buscados pelo autor. Para Lukács,

O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar conteúdo ou parte de conteúdo.²⁰¹

Esse processo está bastante claro no romance, onde o narrador, “como um *voyeur* à janela do mundo”²⁰², toma o outro como potência, isto é, como um espaço de construção mental, uma possibilidade que visa tão somente a nutrir a imaginação do narrador.

Nem só mas também é um romance urbano, situado no espaço público, onde Abelaira trabalha com um desejo discursivo através de um texto de especulações, onde o observador vê o outro como estímulo às suas elucubrações teóricas que perpassam

temas fundamentais ao ser humano, como o amor, o desejo impossível de completude, a necessidade do olhar do outro, o problema da decadência das instituições sociais, a questão do conhecimento e a sua relação com o desejo de poder e, de modo especial, a angústia como resultado da condição humana, que é o real do desamparo.²⁰³

Ao observar os indivíduos que freqüentam uma esplanada, o narrador é surpreendido pela hipótese de ser observado por alguém: “– Estivemos a observar-te”.²⁰⁴ A partir disto, reflete:

– Que me observassem, com a força que esta palavra parecia transmitir, não me ocorrera, mas falarem de mim era portanto verdade. Que interesse pode ter um sujeito sozinho que lê pacatamente o jornal, fuma de vez em quando um cigarro, confunde-se com as outras pessoas? Se ao menos fizesse o pino! Ou, sem dar por isso, falo em voz alta, gesticulo, enquanto leio? Não me digas...²⁰⁵

²⁰¹ LUKÁCS, Georg, *Narrar ou Descrever?*, p.54.

²⁰² DUARTE, Lélia P., *Escrever na água, com Augusto Abelaira*, p.19.

²⁰³ *Ibid.*, p.20.

²⁰⁴ ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.35.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.35.

Ao contrário dos que recusavam a concretude do mundo e buscavam formas de idealização, os neo-realistas valorizavam os pequenos pormenores da vida, como o hábito de fumar e a leitura de jornal, por exemplo, através de imagens límpidas que acentuavam a percepção do mundo imediato. Dentro dessa estética, a banalidade atua como um tempo diverso, onde o autor transforma os menores gestos e percepções mais irrelevantes em espetáculos. E é neste espetáculo, extraído do banal, que o escritor acaba por fundir o real e o imaginário, tornando-os indiscerníveis.²⁰⁶

Em *Nem só mas também*, os personagens não encontram-se mais tanto no vazio das relações, mas em um vazio histórico, onde o fascismo e a revolução já fazem parte do passado e onde há mal-estar e falta de perspectiva. No entanto, os personagens se observam e criam histórias sobre o ser observado. O que há de comum entre os romances *Bolor* e *Nem só mas também* é essencialmente a presença de discursos que buscam, ilusoriamente, substituir a experiência vivida. Como em *Bolor*, em *Nem só mas também*, o narrador principal utiliza a escrita como instrumento para tentar materializar esse discurso criativo:

Momentaneamente, hesito: e se eu, em vez de escrever o que escrevi, escrevesse o que imagino poder vir a acontecer para depois proclamar vaidosamente: “adivinaste”. Bem vistas as coisas, a imaginação do que pode vir a acontecer é mais real do que aquilo que aconteceu – o acontecido acabou, desfez-se, o que pode vir a acontecer não acabou, continua ainda aberto, está a fazer-se.²⁰⁷

Neste trecho, explicita-se o desejo de Abelaira de captar um real para recriá-lo na ficção, não sendo este um real concluído, pois, se concluído, não é real. Abelaira trabalha com um real que, por estar em gestação, ainda “pode vir a acontecer”.

Dentro dessa captação do real no romance, além de temáticas que se afastam de uma preocupação propriamente social, é possível perceber reflexões sobre a vida contemporânea, afetada diretamente pelo capitalismo, trazido à tona em um tom pessimista, junto com questões ambientais e, decerto, alguma descrença em relação à política portuguesa. Em *Nem só mas também*, Abelaira possui preocupações mais contemporâneas e mais próximas das que vivemos atualmente. Há uma clara tensão

²⁰⁶ DELEUZE, Gilles, *Para Além da Imagem-Movimento*, p.16.

²⁰⁷ ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.23.

entre o ambiente lisboeta em contraste com grandes questões europeias, tais como o euro, a doença da vaca-louca e o neoliberalismo, além de uma preocupação com a ditadura do capitalismo e da publicidade, da comercialização da poesia e da literatura.

Todos estes temas aparecem no romance inseridos em uma proposta digressiva do narrador que revela a escrita em um caderno de anotações como um diário de bordo de um observador que privilegia a narração ao fato, ou seja, o seu compromisso é mais com a imaginação do que com aquilo que se apresenta diante de seus olhos. Ao substituir a experiência pela representação da mesma, o narrador vai enchendo o seu caderno com impressões e interpretações fugidias da vida cotidiana, esboçando quase um novo diário, como em *Bolor*.

Os monólogos interiores na obra de Abelaira podem ser asfixiantes. Pelo fato de, as duas obras, *Bolor* e *Nem só mas também*, serem romances estruturados como se fossem anotações privadas (um diário e um caderno de notas, respectivamente) verifica-se um certo tom que simula uma escrita clandestina, privada, que, por definição, estaria interdita à leitura do outro por conter traços confessionais ou, no mínimo, formulações privadas. A verossimilhança dos seus personagens se constitui neste processo, na constância de uma escrita em processo, inacabada, em devir, dispersa na análise de um comum trivial, de um cotidiano que é opressor não apenas por ser cotidiano, mas, sobretudo, por reunir, nas suas práticas menores, as emergências imediatas e os fatores estruturantes da vida, no individual e no coletivo, constituídos por causalidades históricas ou culturais.

Ao evidenciar conceitos cristalizados na civilização ocidental para interrogá-los na sua suposta imanência, o escritor aposta em uma profunda tomada do real como questão ética, estética e psíquica. Neste sentido, identifica-se uma proposta existencialista nos seus romances:

Saberei ver?, pergunto-me, quando, aberto já o caderno, seguro entre os dedos a caneta para relatar as últimas conclusões acerca do casal (se deixo de registá-las acabo por esquecê-las).²⁰⁸

²⁰⁸ ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.85.

Nem só mas também traz um observador que não só escreve, mas que também imagina, trazendo, mais uma vez, questões abelairianas como a escrita e o tempo. Segundo Edimara Luciana Sartori,

A escrita em primeira pessoa desempenha, assim, importante papel, pois é um exercício que exige a reflexão sobre os eventos que vão ser narrados. Por isso, as personagens pesam, avaliam, questionam a matéria do relato, de certo modo “confessam” suas angústias, lutam (mesmo que passivamente) contra a mediocridade da sociedade contemporânea e, já que quase não há mais consciência histórica para as grandes revoluções, a escrita pessoal pode simbolizar a voz que denuncia o vazio, o mal-estar, numa sociedade erigida sob os interesses do poder, num espaço onde poucos ainda conseguem ouvir.²⁰⁹

Logo no início do romance, o personagem narrador descreve uma cena trivial entre mãe e filho e reflete sobre fatos referentes ao café que irá tomar. Da mesma forma como pensa sobre o café, ele pensa sobre o garçom até começar a ler o jornal. Logo após, começa a se lembrar de um encontro na casa dos amigos Berta e Sergio, onde comemoravam o aniversário do professor Mendonça.

Após refletir sobre esse encontro, o narrador volta para o momento presente da narrativa, em uma esplanada, à beira do Tejo. Mesmo descrevendo este momento presente, ele faz referências a Salazar ao comentar a ponte que este havia inaugurado. A seguir, ele observa um casal de trinta, quarenta anos de idade, conversando em outra mesa. Logo após, ele afirma estar ali para preencher o tempo até a hora do jantar, ao contrário do casal: “Mas o casal a duas mesas de distância não preenche tempo, o tempo para os dois está preenchido ou até nem existe.”²¹⁰

O casal passa a ser, por um breve período, a temática da narração, pois, ao serem observados, ambos têm suas vidas adivinhadas pelo observador-narrador que, ao descrever a cena, reflete sobre o tempo, sobre a palavra e sobre o capitalismo: “Os homens deixaram de ser a medida de todas as coisas, se alguma vez o foram, mas os automóveis sim. O dinheiro, aliás.”²¹¹

²⁰⁹ SARTORI, Edimara Luciana, *Imagens líquidas na obra de Augusto Abelaira: sujeito e história na pós-modernidade*, p.131.

²¹⁰ ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.8-9.

²¹¹ *Ibid.*, p.10.

Se o Abelaira de *Nem só mas também* introduz em suas narrativas assuntos referentes à contemporaneidade, como o capitalismo, ele também mantém outras questões obsessivamente abordadas em sua obra, como questões de escrita e do tempo. Novamente, temos um personagem com a necessidade de registrar o que observa e o que pensa sobre o que observa, além de outros temas que ocupam seus pensamentos:

o desejo de registrar agora por escrito essa tarde, como se fosse hoje, como se hoje assistisse ao encontro – e com uma minúcia nem sei se imaginário, de certo alterada pelo tempo enganador (mas o tempo não engana nem deixa de enganar, o tempo não é um sujeito)²¹²

E, “com a pretensão de enriquecer por escrito o acontecimento”²¹³, o personagem questiona se o evento observado havia realmente ocorrido ou se seria fruto de sua imaginação e justifica a necessidade de registrar suas observações e pensamentos: “E, por escrito, quero dizer, de guardá-las para o futuro, de as tornar materiais, palpáveis (o papel e a tinta resistem ao tacto, existem por si mesmos, mesmo se longe dos nossos sentidos)”²¹⁴. Reconstituir os fatos é o que move o personagem a escrever sobre o que se passara três semanas antes na esplanada em Belém. No entanto, tão importante quanto reconstituir sua história através dos acontecimentos de sua vida, é reconstituí-la através dos bens materiais que adquirira ao longo dela, como se tal aquisição fosse o que de fato compusesse a sua identidade e desse significado a sua vida. Ele diz:

Em que medida tu és quem és só porque compraste frigorífico (os teus pais não tinham frigorífico), compraste automóvel (os teus pais não tinham automóvel), surgiram os hipermercados mais os alimentos congelados, o transistor, a televisão, o cartão de crédito, o avião, a pílula, a esferográfica, as saias curtas e por aí em diante, tudo coisas inexistentes quando os amoladores eram às dezenas e tu ainda andavas no liceu?²¹⁵

²¹² ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.14.

²¹³ *Ibid.*, p.14.

²¹⁴ *Ibid.*, p.14.

²¹⁵ *Ibid.*, p.16.

Para entender a passagem acima, é importante pensar que uma sociedade que viveu anos sob um regime ditatorial tende a ser composta por indivíduos que não puderam desenvolver plenamente as suas identidades por, por muitos anos, não poderem se expressar livremente, visto que tinham seus acessos à cultura e à educação controlados e censurados. Esses indivíduos acabam por constituírem-se indivíduos sem identidades próprias e com uma identidade nacional imposta que se sobrepõe a qualquer tentativa de algo mais particularizado. Para esses indivíduos que cresceram com todas as influências controladas, a mentalidade da sociedade acaba por se revelar, de certa forma, padronizada. Dentro dessa padronização, está a questão do consumo. Com a implementação do euro na Europa, em 2002, o encarecimento do custo de vida e a necessidade de se estabelecer socialmente e individualmente no sistema capitalista, a aquisição de bens materiais passa a ser crucial para o entendimento que o próprio indivíduo tem de si mesmo.

Portanto, se em *Bolor* e em *Quatro Paredes Nuas* há sujeitos interessados em política e em consumir cultura e arte como forma de se definirem como integrantes da elite portuguesa e de se inserirem socialmente, em *Nem só mas também* há uma notória preocupação dos indivíduos de expressarem a sua identidade e individualidade através dos bens de consumo. Como consequência, há a formação de um individualismo que propicia a existência de indivíduos solitários em busca de formas de compartilhar o espaço público e comum para preencherem o espaço privado. Da mesma forma em que, nas obras anteriores, a incomunicabilidade e a dificuldade de entendimento dos personagens são consequências do ambiente tirano em que habitam, em *Nem só mas também*, ainda se percebe um ambiente sufocante que produz indivíduos com dificuldades de comunicação, não apenas como seqüelas da ditadura, mas pelo crescimento exacerbado de um individualismo que os isola. Dentro desse isolamento, como se percebe no romance, o narrador justifica sua necessidade de escrever o que observa e o que pensa sobre o que observa como uma necessidade de estabelecer diálogo com alguém.

Sim, escrever, dar materialidade ao pensamento, torná-lo acessível (mesmo se apenas como possibilidade) aos sentidos dum outro é já uma forma de falar com esse outro, de forçá-lo a existir – mas, reflectindo bem, não significa, necessariamente ambição literária. Pode significar, mas não necessariamente. O desejo, a vontade de encontrar

alguém com quem estabelecer diálogo (falta-me alguém com quem conversar sobre mim próprio, daí estes escritos à procura dum interlocutor).²¹⁶

Mais à frente, o personagem-narrador retoma essa questão do interlocutor, isto é, do leitor das suas anotações, e compreende que ele mesmo o será, dentro de dez anos, quando reler seus próprios escritos.

Da mesma forma como ocorre em *Bolor* e em *Quatro Paredes Nuas*, o personagem de *Nem só mas também* também faz uso de referências às tragédias que estão acontecendo no mundo para despistar uma dor íntima:

Como acabara de ler notícias sobre o Vietname, certamente pensei (não me recorde se pensei, pensaria hoje) que absurdo preocupar-me com uma coisa tão insignificante como a confissão da Mafalda, quando neste momento morre tanta gente na guerra, sofre horivelmente, mas mais absurdo seria não pensar nessa tal coisa insignificante.²¹⁷

A realidade e as dores do espaço público e privado se misturam adquirindo igual importância para o personagem. Ao contrário dos neo-realistas de primeira fase que denunciavam e expunham a injustiça social que acometia a sociedade, em Abelaira, como visto nesta Tese, o foco não é mais a denúncia, mas sim uma busca por um maior entendimento dos conflitos subjetivos dos personagens. Não é mais o coletivo que está em evidência, mas o sujeito em toda a sua complexidade. Quando o personagem escreve que seria mais absurdo não pensar nos seus problemas pessoais, ele está conferindo grande importância ao seu universo particular.

A importância de guardar os eventos e pessoas na memória e a necessidade de registrar tudo para um possível inventário reaparecem no capítulo oito, quando o personagem descreve uma situação onde não se recordara de uma mulher que conhecera. No entanto, assim como em *Bolor* e em *Quatro Paredes Nuas*, o personagem não sabe ao certo se de fato essas mulheres existiram ou se ele as criou, como se quisesse “tornar realidade as mais improváveis fantasias”²¹⁸.

²¹⁶ ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.22.

²¹⁷ *Ibid.*, p.26.

²¹⁸ *Ibid.*, p.43.

Mesclando imaginação com realidade, o narrador discorre sobre a Grécia, discussão motivada por uma viagem de uma personagem feminina, Adriana, a esse lugar. A partir desse comentário, o narrador pensa a respeito da linguagem (“Difícilmente poderíamos falar com os gregos”²¹⁹) e mistura seus pensamentos mais existenciais às questões do cotidiano, como o fato de, atualmente, os jovens fazerem uso da calculadora ao contrário dos alunos do Liceu de Platão. E, ao abordar este cotidiano, o personagem volta-se às questões referentes ao consumo contemporâneo e conclui: “Nessa época eu ainda não concluía que o frigorífico e os congelados representaram mais para a minha vida do que o Hamlet”²²⁰. A dúvida se há de fato um interlocutor ou se os diálogos são imaginários torna-se cada vez mais latente, quando o personagem apresenta sua necessidade de ser real: “Fazer-lhe inveja por não conhecer o que eu conheço e com essa inveja tornar-me real”²²¹.

O real, neste momento, para o personagem, é saber-se existir, é saber que a mulher, sendo ela real ou imaginária, tem conhecimento da sua existência. Através de diálogos a respeito da Grécia e de temas clássicos relacionados à cultura grega, os personagens buscam tornar-se reais, o que confere grande força, mais uma vez em Abelaira, à linguagem. Acentuando essa força da linguagem, o narrador afirma que se lhe faltar palavras, ele não poderá continuar a observar o casal, pois não poderá mais ser um *voyeur* que necessita de palavras para tornar a situação real:

Matar o Aurélio, impedir assim que o casal continuasse a aparecer na esplanada de Belém, que eu continuasse a observá-lo? Mas como ele continuava a existir, continuaria a freqüentar a esplanada – inconsciente confusão entre a realidade e a escrita.

Confusão entre a escrita e a realidade, esta idéia perturba-me.
Ou nada disto.²²²

A confusão entre realidade e imaginação é reforçada no final deste trecho do romance, quando o personagem afirma: “Ou nada disto” como se nem mesmo sua idéia sobre escrita e realidade fosse de fato real. De fato, o próprio personagem levanta dúvidas sobre o que escreve: “(hesito no nome a dar-lhes: apontamentos,

²¹⁹ ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.48.

²²⁰ *Ibid.*, p.49.

²²¹ *Ibid.*, p.50.

²²² *Ibid.*, p.60.

notas, narrativa, diário descontínuo?)”²²³ e, novamente, reflete sobre a necessidade de registrar suas ‘idéias’ caso a memória falhe, inclusive denominando o papel “memória artificial”. E, assim como na obra abelairiana como um todo, o personagem mistura um evento sóbrio com o banal: “Já aqui disse, começo por pensar na Bósnia e acabo por me lembrar de que preciso de levar as calças à lavanderia.”²²⁴ como se os dois eventos estivessem interligados possuindo, ambos, a mesma importância.

Através da banalização de fragmentos do real, Abelaira os capta e os reinventa, fundamentalmente, despistando a temática puramente política e engajada sem aboli-la por completo de sua ficção, trazendo, ao mesmo tempo, recortes do cotidiano e eventos que acabam por se confundir dentro da narrativa. O realismo de Abelaira não levanta bandeiras, mas confronta o leitor com o que há de verdadeiro dentro da sua existência, como a rotina, por exemplo. É a existência do indivíduo que ocupa a ficção de Abelaira e de como ele pensa e se relaciona com essa existência, sem ter que, necessariamente, fazer denúncias ou levantar bandeiras, sendo muito mais interessado em ficcionalizar o banal.

O caráter existencialista da obra de Abelaira persiste nesse romance em estudo, no qual o personagem, em determinado momento, discorre sobre o sentido de sua existência. Nesta divagação, entram questões repetidamente abordadas pelo autor, como a inutilidade de uma participação social, por exemplo, sentimento compartilhado por Humberto, de *Bolor*, e por determinados personagens de *Quatro Paredes Nuas*. Quase trinta anos após o lançamento de *Bolor*, os personagens de Abelaira, mesmo em um contexto político e social totalmente distinto, ainda questionam se deveriam ser mais participativos e concluem que se sabem socialmente inúteis²²⁵.

Ainda seguindo um viés existencialista, onde, segundo o personagem, “conhecer esse “porquê” (e não sei o significado dele, talvez não signifique nada) é conhecer-me a mim próprio, mais do que lançar-me em interrogações metafísicas, é sondar o fundo escondido da minha alma (...)”²²⁶, ele comenta a causalidade como

²²³ ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.67.

²²⁴ *Ibid.*, p.67.

²²⁵ *Ibid.*, p.68.

²²⁶ *Ibid.*, p.68.

algo da qual procura se afastar, mesmo que não negue que sua vida e interesses teriam sido totalmente diferentes se tivessem um histórico distinto.

Da mesma forma como o personagem pensa o sentido da vida, ele pensa como os indivíduos são condicionados pelo o que pensam que os outros pensam a respeito deles e, dentro dessa linha de raciocínio, ele reflete que seus escritos também são condicionados pelo interlocutor que, intencionalmente, muda a toda hora. Da mesma forma como muda o interlocutor imaginado por ele, muda também o assunto, e o personagem volta a falar da reunião na casa de Berta, onde não havia apenas um assunto sendo debatido, mas vários, de naturezas distintas, em uma discussão superficial.

Nesta mesma ocasião, a questão da memória é retomada quando o personagem afirma que um encontro só é válido se permanece na memória de quem dele participou. Ao falar em participação, surge a questão da encenação quando se está inserido em um evento social:

Conviver é participar num espectáculo teatral, puramente emotivo, nós não somos nós, somos actores e actores com consciência de um público, e esse público exige actores, exige o espectáculo, senão desinteressa-se de nós²²⁷.

Esta fala do personagem torna-se muito importante para este estudo que busca entender a forma como Abelaira reinventa o real. Já fora aqui discutido que, muitas vezes, Abelaira funde real e imaginário tornando-os indiscerníveis. Dentro desse hibridismo, estão personagens que, muitas vezes, buscam escapar da realidade através de atos de encenação, que implicam terem eles a “consciência de um público”, como afirma o narrador. Em outras palavras, ter a consciência da necessidade de se configurar através da existência do outro e do olhar desse outro.

Se pensarmos que a própria idéia central deste romance – trazer um narrador espectador que faz anotações sobre o que vê e sobre o que imagina que vê – remete à idéia de espetáculo, de observar alguém como espetáculo (ao mesmo tempo em que se é espetáculo de outro alguém), é possível refletir sobre a encenação, isto é, sobre a forma como Abelaira suscita “a interrogação sobre a qualidade do que é verdadeiro

²²⁷ ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.77.

ou provável, de um lado, e falso e inexistente, de outro”²²⁸. Esse questionamento que o autor propõe em sua obra mostra seu desejo de abordar a impossibilidade de se captar totalmente o real, pois, se o real não é apenas o que pode ser visto, mas também o que pode ser desejado, almejado, imaginado, sua captação na literatura deve trazer elementos tangíveis e palpáveis, mas também elementos que assumam um real do devir que, por ser vislumbrado, já existe. E, como já estudado neste trabalho, uma das formas escolhidas por Abelaira para reinventar o real em sua ficção é através do ato de encenação.

Em Abelaira, a encenação é fundamental, como em *Bolor* e em *Quatro Paredes Nuas*. No primeiro, os personagens encenam suas relações e encenam se preocuparem com os acontecimentos no mundo, ao passo que em *Quatro Paredes Nuas*, há personagens que encenam suas relações uns com os outros e com os eventos passados e presentes. A própria dúvida que o leitor possui sobre o que é narrado, característica absoluta em Abelaira, é uma encenação, o que leva à consideração de que a mesma é um instrumento de escrita amplamente utilizado pelo autor. Segundo Lélia Parreira Duarte,

O narrador explicita esse jogo narrativo que tenta camuflar o vazio do real e, lidando com distintas formas de representação e fingimento, torna evidente o fato de o eu ser uma solidão povoada por vozes, em visão miniatural do que se passa na linguagem, quando deixa clara a sua intenção de ser notado pelas personagens.²²⁹

Em *Nem só mas também*, o personagem-narrador, ao observar o casal, suscita a dúvida se eles estão encenando ou se de fato desejam ser observados:

- Uma interpretação como qualquer outra. Na nossa, representam pra ti, divertem-se com a representação. Talvez casados, embora fingindo-se amantes. Divertindo-se, assim, revivendo assim os primeiros tempos, os tempos do namoro. Uma testemunha, tu, dessa fantasia torna-a real. Ou então, não se privam ambos da ilusão de viver uma história fora do casamento e dessa maneira reconquistam o amor. Perante uma realidade morta, inventam uma realidade nova, ilusoriamente autêntica. E tu, a testemunha, tornas real a fantasia, sem testemunhas as fantasias não passam de fantasias, falta-lhes consistência. – A Júlia dos velhos tempos, a Júlia com a sua imaginação prodigiosa (muitas vezes colhida no cinema), imaginação que depois perdera, e afinal perdera apenas comigo. Para quem a guardaria, para quem a

²²⁸ ZILBERMAN, Regina, *As Cidades das Flores: Distopia ou Utopia?*, p. 53.

²²⁹ DUARTE, Lélia P., *Escrever na água, com Augusto Abelaira*, p.24.

guardará? Presentemente, não sei de nada (não me atrevo a perguntar à Eugénia, que deve saber).²³⁰

De acordo com esse relato, observar o casal, ser testemunha desta possível encenação, a torna real, como se para algo ser real fosse necessário um olhar de fora, porque, segundo a fala citada, sem o observador a encenação continua sendo uma fantasia e não chega a ser realidade. O referencial é a fantasia que pode ser privada (particular e que deve ser mantida em segredo) e a pública (“a fantasia partilhada”) e conclui que assim como um evento, para ser real precisa ser observado, o mesmo ocorre com a própria existência, portanto, “Pensam-me, logo existo!”²³¹

Neste capítulo do romance, percebe-se com clareza a forte presença de uma narrativa filosófica e existencialista em Abelaira, cujo realismo vai além de mimetizar um evento, tal como ocorrera, mas sim de valorizar a introspecção, buscando na subjetividade dos indivíduos traços que apresentem contrapontos entre o ilusório e o real. A narrativa de Abelaira, especificamente neste romance, busca, a todo o tempo, misturar o real e o imaginário, tornando-os muitas vezes confundíveis, como uma proposta para se expressar a impossibilidade de se narrar algo sem buscar acessar a subjetividade e todos os obstáculos que tal investida acarreta. Segundo Edimara Luciana Sartori,

A descontinuidade da escrita, expressa não só pela fragmentação da matéria narrada, mas também pela impossibilidade de representar a vida “real” pelo discurso, ratifica a artificialidade da linguagem. Ciente disso, o narrador joga com as possibilidades que a escrita oferece e escancara a farsa.²³²

No capítulo 19, o personagem busca organizar os seus escritos em temas, concluindo que deveria ter não apenas datado os seus textos, mas também os organizado em cadernos diferentes com os seguintes assuntos:

O primeiro para falar do casal, o segundo dedicado à Adriana (realidade e sonho) e, por fim, no terceiro, tudo o mais: o que faço (...), o que leio ou releio (...), ou a

²³⁰ ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.88.

²³¹ *Ibid.*, p.88.

²³² SARTORI, Edimara Luciana, *Sujeito a escrita em tempos pós-modernos – uma leitura de Nem só mas também, de Augusto Abelaira*, p.194.

convivência, o inesperado, a aquisição diária de um novo conhecimento (que acabarei por esquecer).²³³

Ao citar novamente o casal, o personagem narrador considera a razão por que escolhera escrever sobre um casal desconhecido se tem um casal de amigos em crise para falar a respeito. E, pensando a crise do casal que se dá devido à aposentadoria do marido que se tornara, aos olhos da mulher, um preguiçoso, ele lembra como ela, Berta, era em 1974, quando liderava as massas contra a ditadura em Portugal. Ao se lembrar da Berta militante de 1974, o narrador-personagem lembra-se que a mulher que ela se tornara, azeda e injusta, é o retrato do que a sociedade portuguesa se tornara após tanta ansiedade pelo 25 de Abril: uma sociedade totalmente sem esperança: “Pois, que fizeram os políticos, que fizemos nós do 25 da Abril? Portugal sem solução.”²³⁴

Após breves digressões sobre assuntos distintos, como o capitalismo e o pessimismo na literatura mundial, o conceito de verossimilhança na literatura é abordado. Ao ser confundido com um autor famoso, e de gostar dessa confusão que traz consigo uma admiração do leitor que também é frequentador da esplanada, ele apresenta à fã eventos que não considera verossímeis. A fã, ao se desculpar por parecer tão íntima dele, justifica-se confessando que, em sua cabeça, tem com ele uma grande intimidade, pois ela, quando o lê, se vê como que em um confessionário, o que retoma a idéia de narrar o íntimo como ocorre com o diário.

E é mais uma vez sobre seus relatos que o personagem inicia o capítulo 29, justificando que sua vida “não consiste somente em escrever neste caderno”²³⁵, mas também seus trabalhos de tradução ou outras atividades domésticas. No entanto, o personagem afirma que, apesar de não fazer anotações há duas semanas, isto não significa estar ausente da esplanada, ao contrário, ele a frequenta com regularidade e ainda observa e imagina histórias sobre o casal observado.

Contudo, é nesse mesmo capítulo que ocorre uma inversão de papéis entre o observador e o ser observado. Segundo o personagem-narrador, o homem observado,

²³³ ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.97.

²³⁴ *Ibid.*, p.97.

²³⁵ *Ibid.*, p.131.

Aurélio, ao dirigir-se ao lavabo, o observa e olha para o livro que o personagem-narrador está lendo, da mesma forma como este descrevera que fizera com o próprio Aurélio e com todos os indivíduos por ele observados. Essa busca por tentar conhecer o outro através do livro que ele lê remete à questão, já discutida anteriormente, neste mesmo capítulo da tese, sobre a necessidade de ser observado, como se a existência do homem só fosse válida se percebida pelo outro, isto é, é o outro e como ele nos vê o que legitima a nossa existência.

Ao perceber-se observado, após ser observador por tanto tempo, o personagem conclui: “Deixei de ser invisível, passei a existir. Não só a existir, ganhei a confiança dele.”²³⁶, como se o fato de o outro demonstrar interesse por ele a ponto de querer saber que livro ele está lendo, estabelecesse um código tácito entre os dois, uma permissão para que a observação continuasse.

A preocupação do personagem sobre a imagem que o outro tem dele é latente: “Que pareço ser ao Aurélio? À Matilde?”²³⁷ e isto condiz com a condição solitária em que ele se encontra. A carência demonstrada ao querer saber o que pensam sobre ele é diferente da carência sofrida pelos personagens das outras obras analisadas neste estudo, no entanto, há algo em comum, que é a solidão. Mesmo em momentos históricos distintos, nas três obras de Abelaira aqui trabalhadas, há sentimentos de solidão e carência.

Em *Bolor*, há personagens com uma grande fragilidade nos relacionamentos afetivos, capazes de conviverem há tantos anos e conhecerem-se tão pouco, saberem tão pouco um do outro, isolando-se cada vez mais em suas próprias vidas mentais, ao invés de buscarem maior interação uns com os outros. Em *Quatro Paredes Nuas*, há personagens que encenam suas próprias relações sem nunca esclarecerem o que de fato os une, personagens que não parecem estabelecerem uma comunicação de fato, ao contrário, se observam, mas se afastam.

Em *Nem só mas também*, há um personagem-narrador central que busca na linguagem escrita uma forma de registrar não apenas os eventos e seres observados, mas também uma forma de registrar e validar a sua própria existência. Como já

²³⁶ ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.132.

²³⁷ *Ibid.*, p.132.

abordara anteriormente, para o personagem, os eventos vividos só são válidos se ficarem marcados na memória e, como essa é falha, há a necessidade do registro por escrito. E são as questões relacionadas à escrita que prevalecem neste romance, assim como as relacionadas à encenação e ao tempo, que reforçam a idéia de que a única certeza do escritor “é de que a escrita afinal não detém o tempo e só fingidamente pode cumprir o objetivo de fazer de um eu caótico, descontínuo e contraditório, um ser uno e coerente”.²³⁸

Mas qual a necessidade de registrar a própria existência? Que necessidade é esta de se validar através da escrita e também através do olhar do outro se os indivíduos se recolhem cada vez mais em suas vidas ao mesmo tempo em que se exibem tanto? Como uma sociedade tão individualista pode querer tanto ser observada? Como esse mesmo indivíduo pode, ao mesmo tempo em que se isola, buscar incessantemente ser observado?

Essa é uma grande contradição contemporânea abordada na obra de Abelaira. Apesar de existirem indivíduos que se recolhem em suas vidas privadas e optam por registrar suas anotações particulares de forma, fundamentalmente, solitária, há nesses mesmos indivíduos uma necessidade de se validarem através do olhar do outro. Em *Nem só mas também*, percebe-se esta validação de forma mais contemporânea, como através dos bens de consumo. Dentre outros, é o cartão de crédito, são os escritos nas camisetas e o livro que se está lendo que dão *status* e constituem o sujeito. Esta forma como Abelaira vê e trabalha com o real é permeada de contradições e este também é um grande valor do autor que, através da subversão das formas de narrativas e dos temas trabalhados, possibilita um entendimento de que não há uma realidade única e coerente a ser trabalhada, mas diferentes realidades não só a partir do que é observado, como também a partir do olhar do observador. Obviamente, esses papéis são facilmente intercambiáveis e, até mesmo, subvertidos.

Como estudado anteriormente, essa inversão de papéis no romance em estudo ocorre através do personagem-narrador que, em alguns momentos, observa outros

²³⁸ DUARTE, Lélia P., *Escrever na água, com Augusto Abelaira*, p.19.

sujeitos em uma esplanada e, em outros, percebe-se como objeto de observação levantando hipóteses sobre o que imagina que o outro imagina a seu respeito:

Pois, fosse eu o Aurélio, que teria pensado? <<Ei-lo, o homem do nariz torto. Escreve de novo naquele caderno de capa verde que reconheço comprado em Paris. Também compro sempre três ou quatro, neles, as idéias fluem mais velozmente quando escrevo. Logo, visitou Paris, e recentemente: o caderno está a meio. Vive sozinho ou com uma mulher? Até pelo livro sobre a mesa, parece homem com interesses culturais, pouco preocupado com a maneira como se veste, casaco com alguns anos, fora de moda, jogando mal com a cor da camisa e das meias (a mulher, se a tem, protesta contra esse desmazelo, para não dizer falta de gosto). Que escreverá? Frases curtas, depois poisa a caneta e só mais tarde avança. Acerca do que vê ou idéias que lhe vão ocorrendo desordenadamente? Um cigarro para pensar. Toma notas. [...]>>²³⁹.

Este trecho é apenas uma parte de um longo parágrafo em que o personagem-narrador discorre sobre o que imagina ser fantasiado a seu respeito e quais questões sobre ele seriam levantadas. Subitamente, há uma nova inversão de papéis e o personagem-narrador, mais uma vez, assume a posição de observador até que Aurélio, o ser observado, vai embora “envergonhado, humilhado por se saber descoberto nos sentimentos mais íntimos, matéria privada, não pública”²⁴⁰, supostamente, por ter sido abandonado à espera de uma mulher que não aparecera. E o observador imagina que o Aurélio lhe diria: “<<Sofro! Precisamente por saber-te desconhecido, ouve-me, saberás ouvir-me, já li nos teus olhos a simpatia>>”²⁴¹, retomando a idéia da existência de um acordo tácito entre quem observa e quem é observado, uma solidariedade e entendimento mesmo que haja uma comunicação falha, imprecisa ou até mesmo, inexistente. Este trecho do romance mostra uma grande solidão e uma grande carência que expõem uma necessidade de se ser visto e, mais do que isso, de se fazer imaginado, como se a imaginação tivesse mais importância do que o real, embasando a hipótese sugerida pelo próprio personagem de que a existência tem valia pelo olhar do outro.

Condicionar a vida ao olhar do outro, de certa forma, exime o indivíduo de responsabilidade pelos seus atos e decisões. Esta idéia é reforçada pela forte apologia

²³⁹ ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.132.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.134.

²⁴¹ *Ibid.*, p.134.

que o personagem-narrador faz à causalidade, responsabilizando-a por tudo que acontecera e que acontece em sua vida, condicionando determinados eventos à existência de outros. O próprio personagem reconhece esse seu posicionamento, inclusive em relação a sua escrita:

Não unicamente a escolha (o que devo escrever aqui, o que devo omitir), resultado, afinal, da falta de um objectivo definido, ando ao sabor da corrente, da caneta, mais dos músculos do braço e da mão do que da cabeça. Incapacidade de dar ao caderno a necessária unidade (encontrá-la, seria descobrir o sentido da minha vida, o sentido pra mim – num plano universal ela não tem sentido algum).²⁴²

E, da mesma forma como não assume responsabilidade pela sua vida e pela sua escrita, o personagem não se responsabiliza pelo destino que o caderno com seus escritos possa vir a ter, temendo perdê-lo: “[...] preocupa-me a eventualidade de perder o caderno [...]”²⁴³, sendo seu grande medo que este seja encontrado por Filipa, aparentemente, sua mulher. Dentro desse contexto, ele culpa o sistema pela situação econômica e social do seu país, primeiro, referindo-se a Salazar para, depois, acusar o capitalismo de ser uma mentira e apresentar uma visão totalmente pessimista em relação ao futuro que, segundo ele, não estará livre do capitalismo, pois o povo o terá “asfixiado”²⁴⁴.

Neste momento, é possível fazer outra conexão entre as três obras de Abelaira em estudo. A falta de percepção de que é de responsabilidade de cada indivíduo o destino da sociedade é algo que os três livros de Abelaira têm em comum. No caso de *Bolor* e de *Quatro Paredes Nuas*, pelo próprio contexto histórico, ainda sob a ditadura e aguardando a revolução, os personagens, com certa ironia, estão cientes de que poderiam se engajar muito mais em uma luta em prol da revolução. No entanto, o que de fato há são personagens resignados, mais preocupados com suas próprias questões, do que com o coletivo. Em *Nem só mas também*, o que se encontra é uma sociedade altamente capitalista onde não se conclama tão fortemente por uma participação ativa em sociedade. No entanto, há nela todos os problemas que o capitalismo acarreta e os personagens, mesmo em outro contexto histórico, continuam

²⁴² ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.139..

²⁴³ *Ibid.*, p.139.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.154.

acreditando que não há muito a fazer já que há uma imposição do sistema capitalista. Sendo assim, há de se considerar que o que persiste em momentos históricos tão distintos é uma mentalidade já cristalizada, segundo a qual a responsabilidade pertence aos poderes fortes, logo, não há nada que os indivíduos possam fazer.

Essa incapacidade que o personagem atribui a si mesmo alinha-se à necessidade de configurar sua existência pelo olhar do outro. Se ele não se responsabiliza pela sua própria existência, quiçá por uma tomada de ação que também possa beneficiar os outros. Ele segue culpando o sistema:

[...] de que é que hei-de falar? – Sentencioso, professoral, um pouco ridículo: - Duma política que coloca o mercado acima de todos os valores, que é dominado pelos interesses da finança internacional, que põe milhares de trabalhadores no desemprego para, sem diminuir a produção, entregar os lucros aos gestores e aos accionistas? Duma economia que sabe produzir mas distribui injustamente? Da degradação dos direitos sociais ou de como o sistema financeiro internacional foi inventado para destruir os mais fracos? [...] ²⁴⁵

Neste trecho, é possível pensar as aproximações desta obra de Abelaira com o neo-realismo, pois aqui o autor propõe questionamentos de cunho político que possuem um claro tom de denúncia. Há, neste trecho, críticas a uma forma de fazer política que prioriza os lucros, que pouco se importa com os trabalhadores, visando tão somente aumento nos lucros, agindo de forma injusta e gananciosa, promovendo desigualdades sociais. Palavras como ‘fracos’, ‘desemprego’, ‘injustamente’, ‘degradação’ são palavras que expõem um lado negro do sistema. No entanto, apesar de o personagem proferir esse discurso que muito se aproxima dos discursos dogmáticos da literatura neo-realista, no início do texto, o narrador afirma ser este discurso “sentencioso, professoral, um pouco ridículo”. Pode-se considerar que o que é denominado “ridículo” nesta fala, pode ser entendido como nostálgico, como se este tom do discurso não fosse apropriado ao momento presente.

Esse tom de denúncia, tão pertinente na literatura neo-realista, perde o seu tom de protesto, no século XXI, para adotar um tom quase próximo a um ‘cliché’. Considera-se, então, com esta análise, que o neo-realismo é redimensionado nesta

²⁴⁵ ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.162.

obra de Abelaira, ao abordar as questões de cunho político não através da denúncia doutrinária, como o faziam certos escritores neo-realistas, mas sim, através da ironia, da encenação e de uma captação diversa do real que faz uso exaustivo da linguagem para substituir um real de difícil apreensão.

A dificuldade em se apreender o real propicia trazer para a literatura elementos que façam um contraponto entre realidade e ficção. Ao afirmar que continua a observar o casal na esplanada para preencher o tempo, o personagem explica que observar o casal é quase como ler um romance, pois ele imagina o desenlace de uma dada situação, para depois compará-lo ao que fora escrito no romance. No caso da observação do casal, o personagem reflete: “Quanto ao casal, vejo ali um romance, romance com a particularidade de os actores serem simultaneamente autores”²⁴⁶ e volta a crer na forte influência do destino no desenlace das situações.

E, como se houvesse uma súbita tomada de consciência, há uma mudança de postura e o personagem delinea outro objetivo para a sua escrita, segundo o qual não é para narrar o que observa, mas

[...] por pressentir que alguma coisa havia de passar-se – o desejo, portanto, de fixar no papel a pré-história dessa alguma coisa ainda não acontecida mas que pode ter alguma relação com o que, embora não ainda essa coisa, irá acontecer.²⁴⁷

Esse propósito do personagem demonstra uma forma do autor de trabalhar com um real do devir, o real que ainda não aconteceu, mas que é pressentido e desejado, sendo a linguagem a forma encontrada pelo autor para registrar esse desejo pelo real.

A busca pela apreensão do real está contida em uma busca por um registro através da linguagem, sendo este um dos objetivos que o personagem apresenta para escrever em seu caderno de anotações. O registro mais importante, para ele, é o da própria existência, o que está alinhado ao pensamento de Carlos Machado, segundo o

²⁴⁶ ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.163.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.167.

qual “a escrita será sempre uma tentativa de aproximação a uma realidade que se afigura precária e instável”²⁴⁸. Neste caso, a precariedade é do próprio sujeito:

[...] fazer de mim, através da escrita, um ser uno, não este caótico, contraditório indivíduo que sempre fui. Construí-lo, reconstruí-lo graças à escrita. Afinal, escrever, mesmo descontinuamente, é fixar no papel uma continuidade e essa continuidade sou eu [...].²⁴⁹

Em *Abelaira*, a escrita atua também como produtora de subjetividade, possibilitando ao sujeito tornar-se outro sendo ele mesmo. Este ‘tornar-se outro’ é uma forma de o sujeito se reinventar através da linguagem.

Outra preocupação no romance é com a escrita como registro para uma memória coletiva, escrita que, segundo os personagens, não é de todo confiável, pois a maior parte sofre modificações com bases em interesses próprios ou comuns, por isso que, segundo o personagem, “[...] os homens, mesmo quando honestos, nem sempre dizem a verdade.”²⁵⁰. Então, há a necessidade de um registro do real com o mínimo de interferência de “interpretações subjetivas”²⁵¹ possível. No romance, este se daria através da figura do papageno, que repete o que os indivíduos falam sem pensar, interpretar ou modificar o discurso. No entanto, a personagem Adriana apresenta uma contra-argumentação ao registro do papageno, segundo a qual ele não “reproduz a continuidade da conversa, registra uma frase aqui, outra ali”²⁵² o que pode ser uma representação da história das sociedades, onde os indivíduos inseridos em um contexto de opressão não reproduzem as idéias pensando a respeito delas nem contra nem a favor, eles simplesmente repetem o que lhes fora dito de forma mecânica atendendo a interesses hierárquicos.

Este romance termina subitamente, sem um desfecho, característica abelairiana. No entanto, há um último capítulo, intitulado “Explicação inútil (Leitura desnecessária)”, onde Dorotéia, que se auto-intitula sobrinha do autor, esclarece alguns pontos sobre o romance. Em primeiro lugar, ela afirma que o texto do autor

²⁴⁸ MACHADO, Carlos, *O Léxico da Amargura – Referencialidade da linguagem e possibilidade do sujeito em Augusto Abelaira*, p.37.

²⁴⁹ ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.170.

²⁵⁰ *Ibid.*, p.183.

²⁵¹ *Ibid.*, p.183.

²⁵² *Ibid.*, p.184.

realmente termina de forma súbita, mas que ela não está segura de que não haveria um outro caderno de anotações com a continuação do texto. Assim como Abelaira, que morrera antes de *Nem só mas também* ser publicado, o personagem, autor dos apontamentos que compõem este romance, falecera dois anos após sua escrita e ela levanta dúvidas se ele de fato escrevera um segundo caderno ou se este nunca existira.

Em segundo lugar, ela afirma as condições em que o caderno fora encontrado. Segundo a sobrinha, o filho o achara três anos após sua morte ao fazer uma limpeza em seu quarto e que este passara pela leitura de diversas pessoas que o modificaram, censuraram palavrões, corrigiram a gramática e decifraram a caligrafia do autor. Este passar por diversas mãos e leituras se aproximaria das próprias condições dos registros históricos, pessoais ou coletivos que também, ao serem lidos e reescritos, sofrem interferência e modificações segundo idéias próprias que podem modificar de forma significativa as questões originais apresentadas pelo autor.

No terceiro item, Dorotéia afirma desconhecer tanto o título como o interlocutor a quem o autor escrevia suas anotações e discorre sobre a escrita, que, segundo ela, não é essencial, “é tão pouco essencial como tirar fotografias ou como comer um bolo de arroz”²⁵³ e levanta a seguinte questão “Para quem escrever?”, à qual responde:

escrever não é simplesmente escrever, nem sequer escrever alguma coisa, mas escrever para alguém (comunicar, como hoje se diz). E depende desse alguém a quem se escreve aquilo que se escreve. Diálogo, não monólogo. Não é dizer <<eu>>, mas <<ouve-me>>. Ver, imaginar, descobrir alguém.²⁵⁴

E ficou, de fato, interessada em descobrir o interlocutor dos apontamentos do seu tio, indo, com o caderno em mãos, procurar pelas pessoas citadas a fim de descobrir a quem o caderno se destinava. No entanto, ao constatar que não era nenhuma dessas pessoas, decide começar, ela mesma, a escrever para um leitor

²⁵³ A ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.189.

²⁵⁴ *Ibid.*, p.190.

indefinido, indefinição que fará com que esse leitor apareça, sendo ele real ou não. “Escrever, mesmo sem saberes o quê, é o meio para descobri-lo”²⁵⁵.

Escrever para preencher o tempo, para preencher a vida: escrever para viver. Parece ser esta uma das possíveis interpretações que podemos extrair de *Nem só mas também*. Escrever uma ação que se faz só mas também acompanhado. Só o sujeito, a esferográfica e o papel, mas acompanhado de amores, saudades, desejos, angústias, enfim de lembranças, de sonhos ou do espelho da realidade. Essa alma que trasborda, manchando o papel, e que sempre tem qualquer coisa de ridículo, talvez por ela revelar a contingência do ser humano, ao invés de construir-lhe uma continuidade, uma unidade, reforça seu caráter fragmentário, estilhaçado.²⁵⁶

Nesta passagem, já se perdera o texto da sobrinha Dorotéia, mas parece que é o próprio personagem-narrador a escrever, novamente. E ele encerra o pós-fácio afirmando nem mesmo saber se confundira memória com imaginação ou mentiras, mas que o que de fato há é a importância de “não esquecer que é escrito para imitar o que foi escrito”²⁵⁷.

5.3

Uma análise de *Quatro Paredes Nuas*, de Augusto Abelaira

Irrecuperável é, com efeito, toda a imagem do passado que corre o risco de desaparecer com cada instante presente que nela não se reconheceu.

Walter Benjamin

Quatro Paredes Nuas, de 1974, único livro de contos de Augusto Abelaira, condensa, em sete narrativas breves, aspectos recorrentes em seus romances apresentando, mais uma vez, personagens e narrativas fragmentados, incompletos e imprecisos. Os contos, ou narrativas breves, não possuem, necessariamente, uma relação entre si, no entanto, “Quatro Paredes Nuas”, “Teatro”, “Nem mesmo tu” e “Quem me dera morrer” compõem um quarteto de textos que dialogam entre si e

²⁵⁵ ABELAIRA, A., *Nem só mas também*, p.190.

²⁵⁶ SARTORI, Edimara Luciana, *Imagens líquidas na obra de Augusto Abelaira: sujeito e história na pós-modernidade*, p.171.

²⁵⁷ ABELAIRA, A., op.cit., p.193.

dialogam com *Bolor* em mais de um plano.”²⁵⁸ Em “Quatro Paredes Nuas”, Abelaira utiliza o cotidiano como estratégia para entrever as forças que atuam entre os personagens. Assim como em *Bolor*, a questão cultural dos personagens, que aparece nas referências às obras de arte, e a questão da existência estão sintetizados nos contos.

Maria Alzira Seixo afirma que duas questões merecem destaque no estudo deste livro de contos: em primeiro lugar, a presença de personagens de romances anteriores do autor, como *Bolor* e *Enseada Amena*, representados por “Maria dos Remédios, olhando os móveis, e Ana Isa, os barcos”²⁵⁹ e, em segundo, a predileção por diálogos²⁶⁰, muitas vezes, “abertos para o vazio”²⁶¹. Observa-se que, mais uma vez em Abelaira, os diálogos com temas diversos e sem um fio condutor funcionam como uma estratégia adotada pelo autor para reinventar a realidade pelos espaços vazios, assim como a observação e a aquisição de objetos.

Apesar de Maria Alzira Seixo considerar que a mudança súbita de assuntos, em particular, funciona como uma fuga de uma realidade sufocante e vazia entende-se, de acordo com os pressupostos desta tese, que não há, em Abelaira, a apreensão dessa realidade imediata, mas sim de uma realidade reinventada pelo autor, que busca abarcar também a vida mental dos indivíduos. Logo, a mudança de assuntos seria uma estratégia do autor para apresentar uma nova forma de captação do real, onde não haveria uma realidade absoluta da qual fugir, mas sim, uma literatura com caráter experimental que buscasse uma maior aproximação com os fragmentos do real. Nisto, entram as mudanças de tema e a multiplicidade de vozes, dentro da narrativa. A mudança de assunto, então, não é uma fuga, mas sim, uma forma mais fiel de lidar com as categorias do real, levando em consideração a fluidez e inconstância do mesmo. Pensando essa reinvenção do real proposta por Abelaira, inicio a análise do volume de contos.

O primeiro conto, que possui o mesmo título do livro, *Quatro Paredes Nuas*, tem início na apresentação de um casal, André e Maria dos Remédios, conversando

²⁵⁸ COSTA, Carlos Irineu W. da, *Pontos e contrapontos na escrita de Abelaira*, 2010.

²⁵⁹ SEIXO, Maria Alzira, *Recensão crítica a 'Quatro Paredes Nuas', de Augusto Abelaira*, p.87.

²⁶⁰ *Ibid*, p. 87.

²⁶¹ *Ibid*, p. 88.

dentro de casa, a princípio, sobre um candeeiro que a esposa acabara de adquirir. Assim que ela percebe que o marido vê o candeeiro pela primeira vez, ela perde totalmente a confiança na beleza que havia visto no objeto e, antes que o marido teça qualquer comentário, passa a achá-lo feio. De fato, o primeiro comentário de André é sobre um defeito encontrado no produto, mas ao perceber que iria “destruir a alegria da mulher”²⁶², ele acrescenta: “Um defeito sem importância”. Ela afirma que havia reparado o defeito, mas que logo após cogitar devolvê-lo pensou que seria quase impossível que, dentro de um ano, o mesmo não tivesse nenhum defeito, então, o comprara mesmo assim.

Logo a seguir, Maria dos Remédios (mesmo nome da personagem de *Bolor*), ‘verborragicamente’, começa a falar com o marido sobre como o casal havia se acostumado aos objetos e à rotina de tal forma a ponto de não reparar mais neles. A partir deste momento, ela mistura lembranças com digressões e faz associações entre os objetos e os sentimentos com a sua relação com o marido: “Se não mudares qualquer coisa nesta sala, o teu amor morrerá, vocês serão móveis também.”²⁶³ e, entre comentários prosaicos (sobre sua mini-saia, por exemplo), a personagem demonstra-se angustiada com a indiferença que o marido passou a sentir por ela com o passar dos anos. E logo explica o motivo de ter comprado o candeeiro:

Leva-o para a tua sala, pensei, e a tua sala será outra, vocês terão de fazer outros gestos, dar outros passos para o acender, e fazendo outros gestos, dando outros passos, vocês serão outros também. E terão sombra.²⁶⁴

Nesta passagem, percebe-se, através da aquisição do objeto, uma necessidade de se combater uma estagnação instalada no ambiente, estagnação que se encontra não só na vida afetiva como também na vida pública. No capítulo 2.2.1 Relações específicas de Abelaira com o neo-realismo português, apresentei uma citação de Fátima Albuquerque segundo a qual o indivíduo passa a ter uma “postura muito crítica em relação à vida”²⁶⁵ devido à falta de crença em “certezas absolutas”. Dentro desse panorama, Abelaira aproxima-se da literatura neo-realista, ao apresentar

²⁶² AUGUSTO, A., *Quatro Paredes Nuas*, p.10.

²⁶³ *Ibid.*, p.12.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.13.

²⁶⁵ ALBUQUERQUE, Fátima, *Vozes silenciadas: o Teatro de Augusto Abelaira*, p.73.

personagens que, por estarem desesperançados e acomodados com a situação que o mundo lhes oferece, acabam por se fecharem em questões do cotidiano, como o candeeiro, por exemplo. Dentro da estagnação de suas vidas burguesas, eles se encontram em um casamento entediante e se preocupam com os objetos como forma de saírem desse ambiente sufocante. Em um mundo em constantes conflitos, resta a estes indivíduos fecharem-se em suas questões do cotidiano como forma de buscar sentido em um mundo que há muito encontra-se sem. Há, sem dúvida, a percepção de uma sensibilidade pobre da elite que não se engaja em uma vivência coletiva, fechando-se em suas próprias vidas.

No capítulo introdutório desta tese, estudamos que, ao contrário do neo-realismo de primeira fase que tinha um inimigo óbvio contra o qual lutar - a ditadura -, o movimento literário na sua segunda fase já traçava uma luta mais difusa contra uma mentalidade instalada no ambiente. Por este motivo, o cotidiano adquire tanta força em Abelaira, pois não se trata mais de denunciar apenas o sistema político, mas sim, outras camadas da sociedade, como a mentalidade acomodada que persiste entre quatro paredes. A impossibilidade de uma ação política gera um isolamento “dentro dessas paredes” e dentro das relações que, por sua vez, também encontram-se estagnadas. A tentativa de Maria dos Remédios de restabelecer a relação entre o casal, por exemplo, traz para a obra “o tema do amor mitificado”²⁶⁶ o que, em Abelaira, simboliza “a única possibilidade de realização do homem”²⁶⁷ que se encontra resignado e ressentido. Mais do que isso, há neste homem um sentimento de desistência, onde a sua impotência frente a uma participação efetiva propicia um isolamento dentro do seu cotidiano e de suas questões domésticas.

A mesma resignação observada nos personagens de *Bolor* ocorre neste conto, onde a personagem Maria dos Remédios afirma: “Vamos pôr fora todos os móveis antigos, já que não temos a coragem de fazer a revolução”²⁶⁸ e acrescenta que não basta mudarem os móveis da casa, mas sim mudarem de casa, para que seja possível o início de uma nova vida e a escrita de uma nova história: “Uma casa inteiramente

²⁶⁶ , *Vozes silenciadas: o Teatro de Augusto Abelaira*, p.73.

²⁶⁷ *Ibid.*, p.73.

²⁶⁸ ABELAIRA, A., *Quatro paredes nuas*, p.18.

nua quando lá entrarmos. Sem passado, pelo menos sem um passado nosso”²⁶⁹ e acrescenta a esta idéia a sugestão de uma casa sem mobília, tendo apenas as paredes nuas como testemunhas.

Dentro de uma perspectiva política, entende-se que, por estarem inseridos em um ambiente de terror, a ditadura, torna-se necessário uma mudança que possibilite escrever uma nova história, o que remete à página “cento e quinze”, em branco, de *Bolor*, isto é, a um futuro a ser escrito, a um futuro como possibilidade de se consertar os erros do passado e de se criar uma nova história, de se reinventar o real.

No segundo conto, “Teatro”, os diálogos, novamente, possuem elementos do cotidiano e não há nenhum fio condutor que una os assuntos da narrativa. Para Carlos Machado, “as personagens dos romances de Abelaira vão concluindo que o mundo se tornou uma fábula, que os seus discursos se desreferencializam ao ponto de se fecharem sobre si mesmos.”²⁷⁰ No entanto, com base na premissa desta tese segundo a qual a literatura de Abelaira busca a reinvenção do real, o que se entende é que o autor não desreferencializa os discursos, como afirma Carlos Machado, mas estabelece novas referências, tal como propunha o neo-realismo.

No início do conto, o narrador comenta: “Tinham falado de fósforos, tinham falado do vento. E agora, estes temas esgotados? Que haviam de fazer?”²⁷¹. Os personagens falam de fósforos e de formas de se acender um cigarro, e ao descrever o mar e uma traneira que passa, Ana Isa fala sobre o prazer que sente em observar as coisas e em “traduzi-las depois em palavras”²⁷² como forma de conhecê-las mais. Mais uma vez, assim com ocorrera com o diário em *Bolor* e com o caderno de anotações em *Nem só mas também*, Abelaira confronta o leitor com a necessidade de substituição da experiência pelo discurso. Novamente, ao “traduzir” o real “em palavras”, Abelaira apresenta uma preocupação não apenas em mostrar fragmentos do real, mas sim, em questioná-los através da sua reinvenção.

A “escrita da experiência”, fundamental na obra de Abelaira, mostra uma urgência em estabelecer a comunicação em um ambiente opressor que favorece a

²⁶⁹ ABELAIRA, A., *Quatro paredes nuas*, p.19.

²⁷⁰ MACHADO, Carlos, *O Léxico da Amargura – Referencialidade da linguagem e possibilidade do sujeito em Augusto Abelaira*, p.30.

²⁷¹ ABELAIRA, A., op.cit., p.24.

²⁷² Ibid., p.25.

perda do que há em comum entre os indivíduos. Neste segundo conto de *Quatro Paredes Nuas*, os próprios personagens abordam “o tema da incomunicabilidade entre os homens”²⁷³ e, assim como em *Bolor*, a transição entre os assuntos sugere uma comunicação abalada e precária. As constantes interrupções e as tais mudanças de assuntos revelam que nada que está sendo dito é, de fato, relevante, pois o que importa é o futuro por vir, como afirma Arthur: “Vou gastando a minha vida à espera de um acontecimento inesperado. Não é preciso que seja muito extraordinário, uma coisa simples serve.”²⁷⁴ E, mais a frente, sugere que os dois finjam que já se conheciam, como em um teatro e, ao ouvir: “Não gosto de fingir.”²⁷⁵, ele afirma: “- O mundo é uma ilusão, tornemos real a ilusão”²⁷⁶.

Este conto trabalha com a questão da ilusão e da realidade, do verdadeiro e do fingimento e da ficcionalização da realidade como em um teatro, mostrando uma desilusão para com a mesma e para com a própria capacidade do indivíduo de transformá-la. Neste nível, há fortes elementos do neo-realismo de segunda fase, pois mostra uma desilusão nessa capacidade do homem que, já descrente do mundo em que vive e nele se sentindo impotente, substitui a experiência pelo discurso.

A passagem do neo-realismo da primeira fase para o da segunda corresponde a esta viragem epistemológica em que da crença absoluta numa capacidade de mimese do real se passa disforicamente para o questionamento dos poderes da própria linguagem. A capacidade de transformação do mundo que o neo-realismo politicamente comprometido de um Redol a si mesmo se outorgava dá lugar a um desânimo confrangedor em que um discurso, enredando-se em si mesmo, descrê do seu próprio poder perlocutivo.²⁷⁷

Se tal linguagem fragmentada mostra uma descrença do sujeito em si mesmo e na sua capacidade de inserção e ação em sociedade, o que se tem são sujeitos frustrados frente a sua própria impotência. Logo, por não tomarem uma iniciativa maior para uma ação mais eficaz, eles se prendem a murmúrios em relação aos dramas do mundo, como ocorre em “Teatro”:

²⁷³ MACHADO, Carlos, *O Léxico da Amargura – Referencialidade da linguagem e possibilidade do sujeito em Augusto Abelaira*, p.29.

²⁷⁴ ABELAIRA, A., *Quatro paredes nuas*, p.43.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.44.

²⁷⁶ *Ibid.*, p.44.

²⁷⁷ MACHADO, Carlos, *op.cit.*, p.32.

- Disparates! E embora saibamos que neste mesmo momento morre e nasce tanta gente, bombardeiam-se cidades... – Descendo do muro, endireitando-se, sacudindo as calças: - Veloz como uma gazela, cidade tentacular...²⁷⁸

A ausência de iniciativa para uma tomada de atitude é disfarçada pelo personagem que, em seu discurso, tece comentários sobre situações corriqueiras de sua vida da mesma forma que menciona assuntos sérios, como a guerra e suas conseqüências, mantendo-se, desta forma, em uma posição e distanciamento cômodos.

Em outro conto de *Quatro Paredes Nuas*, “Nem Mesmo Tu”, há também personagens acomodados e cientes da sua desistência da luta, privada e coletiva.

- (...) Não, evidentemente. Mas uma coisa é certa: naquele eu não podia mais, tinha de tentar não sei o quê. Note que já em tempos desisti de concluir o curso de medicina ao perceber que não tinha jeito... Sou um velho desistente, portanto. O absurdo foi empregar-me, mas estava com a mania de casamento. E de súbito aos quarenta e tal descubro: Um dia destes morres..., toda a tua vida limitaste-te passivamente a aceitá-la, nunca tentaste ser o senhor dela. Percebe? Por isso me desempreguei. Mas desempregar-me foi fácil, é um gesto negativo, e além disso posso agüentar-me pior ou melhor com o que ganha a minha mulher, sou um homem de sorte. Pouco me custa, afinal, dar-me ao luxo de me desempregar por uns tempos, de ir à procura da minha vocação. Bom. Mas descobrir alguma coisa que corresponda ao que de mais profundo haja em mim, essa é que é a dificuldade, até para um príncipe consorte. Por isto: porque não encontro nenhuma vocação, não tenho habilidade para nada. Que poderia então fazer além de me sujeitar a trabalhos que nada me dizem, salvo quanto ao dinheiro? – Começamos a falar da inflação, falamos também da sucessão de Salazar (mas ele é imortal!), só no dia seguinte continuamos a conversa.²⁷⁹

Nesta passagem, a frustração e amargura do personagem são latentes. Ainda jovem, desistira do curso de medicina e, aos quarenta anos, assume ser “um velho desistente” sem nunca ter tido controle sobre a própria vida. O personagem, crescido na sociedade lisboeta, passou grande parte de sua vida sob o regime ditatorial, logo, esse sentimento de impotência frente à própria vida é totalmente condizente com o clima de cerceamento a que sempre fora confrontado. Nesta mesma passagem, percebe-se que, assim como se desiste de assumir controle sobre a própria vida, assim como se desiste de ir à luta, na vida profissional e política, desiste-se também de

²⁷⁸ ABELAIRA, A., *Quatro paredes nuas*, p.47.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.61-62.

prosseguir a conversa dentro daquele assunto e parte-se para outro. Há uma fala irônica, onde ele afirma ser Salazar imortal, o que está de acordo com todo o sentimento de resignação e incapacidade. Adiaram para o dia seguinte a conversa, como se adia uma tomada de atitude à espera de que algo seja feito. Nessa crença, está a reinvenção do real em Abelaira, ao trabalhar com um real que ainda está por vir.

O trecho abaixo corrobora as aproximações de Abelaira com o neo-realismo de primeira fase, devido ao seu tom de denúncia, no entanto, neste mesmo trecho, há um tom de desânimo, o que o aproxima também da segunda fase do movimento, quando a mentalidade passiva já aparece cristalizada no ambiente.

(...) Nascera numa sociedade atrasada, que exige dos homens tarefas absurdas, destinadas somente a enriquecer os grandes senhores. – Açucarando o leite: - A culpa não era minha, mas duma época que ainda não sabia dar a todos os homens os papéis exactos e em que poderiam ser efectivamente úteis, em que poderiam portanto ser eles próprios. – O braço já cansado de segurar o papagaio (um papagaio de duas cores, verde e branco). – Sim, talvez eu seja um cientista. Mas um cientista que nasceu para viver numa sociedade em que a ciência e a técnica estejam a serviço dos homens e não do capital. – Um caso de lã, seguramente feito à mão. Por ela? – Em que eu pudesse desenvolver a minha imaginação a favor das necessidades humanas e não a assegurar a venda de objectos absurdos para a burguesia consumir e o proletariado desejar... – Açucarando o chá.²⁸⁰

A proximidade de Abelaira com o neo-realismo transparece neste trecho do conto tanto no carácter de denúncia das explorações e injustiças sociais como no sentimento de resignação e espera por um futuro promissor. Esses aspectos remetem à idéia de provisoriedade do mundo defendida por Edmara Sartori²⁸¹, já estudada nesta tese, segundo a qual, em uma sociedade sem referências, que passara tantos anos sob vigilância e autoritarismo e que estava então em um período de grande mudança, à espera pela revolução, há uma atmosfera onde tudo é provisório, atmosfera delineada por Abelaira neste conto. Em um mundo provisório, à espera de acontecimentos futuros, toda a vida do sujeito fica condicionada a esta espera, logo, Abelaira, ao trabalhar com um novo realismo, aproxima-se, como nos mostra a

²⁸⁰ ABELAIRA, A., *Quatro paredes nuas*, p.63-64.

²⁸¹ SARTORI, Edimara Luciana, *Imagens líquidas na obra de Augusto Abelaira: sujeito e história na pós-modernidade*, p.38.

passagem acima, do neo-realismo, mas também acaba por reinventar um real que está na espera, que ainda está por vir.

Neste capítulo, estudamos que uma das práticas realistas adotadas por Abelaira em sua obra é um jogo constante com a realidade e o imaginário, com o verdadeiro e o fingimento, possibilitando a recriação de um novo real. Neste mesmo conto, “Nem Mesmo Tu”, por exemplo, ao conversarem sobre a (im)possibilidade de se utilizar de franqueza com a própria mulher, o personagem é questionado se a mesma franqueza é possível com outras mulheres. A conversa prossegue com a discussão a respeito do quanto de verdade pode-se dizer ao parceiro sem que isso prejudique a relação. O personagem aprofunda o tema ao indagar qual verdade faria sua esposa se decepcionar muito e vice-versa. Neste momento, ele afirma que toda relação necessita de “uma dose de teatro”²⁸² e questiona: “Que papel desejamos que o outro represente? E também: estará o outro de acordo com o papel que desejamos representar?”²⁸³. Aqui, percebe-se um novo real reconstruído por Abelaira ao “transitar em mão dupla entre narrativa e teatro, solidários ambos e alimentando a mesma temática”²⁸⁴. Neste sentido, a “representação de papéis” está vinculada às expectativas do próximo, outro elemento das práticas realistas de Abelaira. Isto é, se os indivíduos estão representando papéis o tempo todo para satisfazerem o desejo do próximo, uma literatura realista deve enfrentar esse jogo com o fingimento trazendo-o para a obra, utilizando estratégias que o possibilite, como a mentira, por exemplo.

- A mentira faz parte do teatro porque significa, para além do que acontece, o que desejaríamos que acontecesse. E o que desejaríamos que acontecesse é muito mais importante. Exigir sempre dos outros a verdade é obrigá-los a abdicarem de muitas coisas...²⁸⁵

Neste trecho, o personagem afirma ser “o que desejaríamos que acontecesse” muito mais importante do que o que de fato acontece e que, por isso, não se pode obrigar o próximo a sempre fazer uso da verdade, pois o seu desejo está contido nesta verdade, desejo que nem sempre é revelado. Neste sentido, a mentira insere-se neste

²⁸² ABELAIRA, A., *Quatro paredes nuas*, p.70.

²⁸³ *Ibid.*, p.70.

²⁸⁴ ARÊAS, Vilma, *A comédia segundo Augusto Abelaira*, p.57.

²⁸⁵ ABELAIRA, A., *op.cit.*, p.70.

trabalho de Abelaira com o real, pois ela nos mostra a inviabilidade de se lidar totalmente com a verdade sem levar em consideração o imaginário do sujeito. Por isso, ao trabalhar com o real em sua ficção, Abelaira entende que é a sua reinvenção o que possibilitará o trabalho com o desejo, com o que é revelado e com o que não é.

O imaginário também guarda, além dos desejos e da mentira, os segredos. Ao explicar por que tem um diário, o personagem de “Nem Mesmo Tu” afirma que o possui “para descobrir não sei o quê, esse tal segredo cujo sentido”²⁸⁶ ele diz desconhecer e afirma que o papel e a caneta “só nos respondem com o silêncio, o vazio, são um espelho das aparências e nada mais”²⁸⁷. Esse vazio também faz parte de um real que Abelaira enfrenta para, depois, reinventá-lo.

Se, por vezes, o vazio e o silêncio são representados pela caneta, pelas páginas em branco a serem escritas, pelo discurso fragmentado, em outros, como no conto “Ode (quase) marítima”, ele aparece na observação. Uma vez mais, a observação, assim como os discursos, faz parte das ações fundamentais da narrativa, onde o personagem descreve o que observa estando, novamente, em uma praia a observar o mar e um barco. Essa observação, como ocorre com a observação do mar e da traineira no conto *Teatro*, sugere uma outra forma de lidar com a realidade do personagem, que não é apenas o que observa, o que vê, mas a realidade do observador, do seu imaginário e dos seus sentidos.

Dentro deste cenário, ele questiona: “fiz tudo quanto me sentia obrigado a fazer?”²⁸⁸. Este questionamento que, em uma primeira leitura, parece refletir uma culpa do personagem pela sua imobilidade em uma sociedade que precisa de pessoas idealistas e combatentes, mostra-se, depois, uma constatação apenas. E, mais uma vez, o silêncio aparece como seu interlocutor, denunciando o silêncio dos que nada fazem, dos resignados e silenciados por medo. Isto fica bem claro quando o personagem afirma: “Mas não escrevo – e falo em voz alta precisamente por estar sozinho. Ou desejoso de que me ouçam alguns ouvidos encobertos pela noite?”²⁸⁹. Nesta passagem, há uma aproximação explícita com a literatura neo-realista de

²⁸⁶ ABELAIRA, A., *Quatro paredes nuas*, p.76.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.76.

²⁸⁸ *Ibid.*, p.91.

²⁸⁹ *Ibid.*, p.94.

primeira fase cujos autores utilizavam palavras específicas para se referir à ditadura, como ‘noite’, ‘preta’ e ‘sombra’.

Como já fora estudado nesta tese, Abelaira trabalha com os elementos herdados do neo-realismo, mas vai além do uso de estratégias para se ler o cotidiano. É no constante transitar por passado, presente e futuro, que o autor contribui para a formação de um novo entendimento sobre as categorias do real.

Ainda bem que trouxeste a gabardine, mas não fales muito nela, pois pertence ainda ao teu passado (pertencerá ao teu futuro), não fales do oceano (também pertence ao teu passado, também pertencerá ao teu futuro, embora seja preferível dizeres *mar* –, *oceano* é uma palavra para as grandes ocasiões, não para o dia-a-dia), fala de ... Ah, fala, diz coisas, se te atreves, cujo sujeito não sejas tu, coisas em que fiques de fora e que possam ser ditas como se não existisses e as não dissesses, coisas que não precisam de ser ditas nem sonhadas para existirem: chuva, noite, mar. Mas quem vê chover, quem vê a noite e o mar? Sujeito: tu. Erro evidente, sujeito: eu.²⁹⁰

Neste trecho, a “gabardine” e o “oceano” aparecem como um recurso utilizado pelo autor para trabalhar com questões temporais assim como “chuva, noite, mar” aparecem como “coisas” que existem independente de serem ditas ou sonhadas. Suas escolhas lexicais nos mostram um desejo do autor em conceber uma forma de se fazer uma literatura realista que ultrapasse uma visão de concretude, segundo a qual o real é o que se vê. Abelaira nos mostra que o real não é estanque e que ele existe independente do que é proferido, visto ou imaginado, assim como a “chuva”, a “noite” e o “mar”. Mais do que isso, o real, para Abelaira, varia de acordo com quem o vê, o sente, o pensa, por isso que ele reinventa o real, ao se apropriar de todas essas questões e elementos para pensar a sua própria forma experimental de trabalhar com a literatura realista.

Dentro dessa proposta, questões referentes ao futuro e ao passado são retomadas no conto “Quem me dera morrer”. Enquanto os personagens observam uma menina de tranças no carrossel, eles imaginam que essa mesma menina, em trinta anos, terá a mesma conversa que os dois estão tendo, o que traz para o conto um caráter pessimista e acomodado segundo o qual não importa o que aconteça, nada fará

²⁹⁰ ABELAIRA, A., *Quatro paredes nuas*, p. 86.

muita diferença. Esse tom de desesperança aparece também na fala do personagem sobre sua relação com seus filhos:

Por quê? Não sei. Às vezes penso que por inveja, por eles terem se libertado duma porção de fantasmas que ensombraram a minha juventude puritana. Por não reconhecerem que, apesar de tudo, eu contribuí para essa libertação. Secretamente, e eles percebem, chamo-lhes ingratos. Quer dizer, no fundo, bem no fundo, eu é que não me libertei dos fantasmas...²⁹¹

O personagem se apresenta frustrado com a sua própria juventude e com a sua vida atual, ambas cercadas de fantasmas pertencentes a um cenário de castração e opressão. Assim posto, os personagens atribuem uma responsabilidade aos jovens argumentando que eles poderiam utilizar o que aprenderam com a experiência dos mais velhos “não só para dizerem que fracassamos, mas para não fracassarem”²⁹². A conversa prossegue acerca do posicionamento da juventude frente à experiência presente e à vivenciada pelos seus pais e discute-se que tudo o que os jovens sabem e fazem em sociedade se deve aos adultos que os influenciaram a agir de tal forma: “- Deixem de ser jovens, tornem-se adultos, e o mundo será conquistado”²⁹³. Logo após, o personagem reflete e afirma que os adultos não saíram ainda da adolescência, sendo adolescentes de meia-idade com uma vantagem sobre os “adolescentes de hoje”, o fato de saberem que fracassaram e por isso, saberem que nada deles pode ser exigido.

As marcas do tempo também são trazidas para este conto quando o personagem, ao descrever Teresa, busca e encontra nela evidências da passagem do tempo, da perda da juventude, como os cabelos brancos ou as marcas de celulite. Em outro momento, há um questionamento se toda a conversa conduzida entre os dois não seria pura ilusão, visto que a música alta, em realidade, não permitiria que os personagens se escutassem. Ele pergunta: “Sòzinho, absolutamente sozinho neste carrossel, não te terei inventado?”²⁹⁴. Mais uma vez, atesta-se para o caráter do

²⁹¹ ABELAIRA, A., *Quatro paredes nuas*, p.135.

²⁹² *Ibid.*, p. 143.

²⁹³ *Ibid.*, p.146.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.149.

ilusório na ficção de Abelaira que o traz justamente para que se possibilite esse jogo com o imaginário.

Como fora estudado, a literatura neo-realista de segunda fase trouxe um caráter auto-reflexivo, como se percebe nesta digressão da personagem Teresa, sobre os jovens e suas vivências afetivas:

- Às vezes ponho-me a pensar e tudo isto é um pouco vago: que querem os jovens, pelo menos certos jovens com quem tenho conversado? Um mundo, julgo, que até certo ponto é aquele em que vivem já: o de uma certa camaradagem, de uma certa liberdade, uma sociedade igualitária, fraternal, sem privilégios. Faço-me entender? Numa larga medida, enquanto se dão uns com os outros na escola, nas ruas, nos cafés, a experiência do mundo fraternal é já uma experiência viva, real, quotidiana, não pertence ao futuro, permanece no presente, embora em conflito com uma outra experiência que, para além da camaradagem, descubrem no mundo.²⁹⁵

A questão da experiência cotidiana é abordada aqui como pertencente ao presente, sendo a realidade em que o jovem de fato habita. O futuro pertence aos mais velhos que tiveram a paciência de esperar por trinta anos para que algo acontecesse, como a revolução, por exemplo. Segundo os personagens, o que permite que o jovem seja jovem é habitar o presente, visto que o que realmente lhe importa são o cotidiano e as relações do presente.

Assim como o personagem Humberto, de *Bolor*, a personagem Teresa assume um sentimento de falta de comprometimento social. Ao falar de sua vida quotidiana, ela diz:

- Ganho relativamente bem, faço viagens nas férias, tenho uma casa bonita, compro livros, discos, dou-me com pessoas interessantes, entusiasmo-me com o Maio francês, o Vietname, a Revolução Cultural, a C.D.E.... Em resumo: não faço nada.²⁹⁶

Essa fala da personagem sintetiza um sentimento comum entre os indivíduos que vivem em uma sociedade carente de uma ação efetiva, mas que, mesmo assim, optam por não ter esta participação. A personagem representa a mentalidade de uma parcela específica da sociedade que optara não por lutar em sociedade, mas por viver

²⁹⁵ ABELAIRA, A., *Quatro paredes nuas*, p.154-155.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.162.

de forma superficial, assumindo uma postura tipicamente burguesa. Mesmo tendo acesso às informações, essa elite escolhe transitar por elas superficialmente, sem um maior envolvimento e comprometimento, como se vivesse alheia e intocada pela realidade. Apesar desse comportamento, o que de fato ocorreu foi a perda da esperança “na capacidade do homem para gerir o seu destino”²⁹⁷. Essa falta de esperança e o sentimento de impotência sentidos foram fomentados pelo regime e por todo um histórico de um povo que fora colocado à margem de sua própria vida, sem controle sobre ela.

A hipótese gerada ao longo do conto é a de que, possivelmente, o personagem não estaria de fato ouvindo toda a conversa sobre política e participação política, que tudo teria sido criação da sua mente e que, em realidade, eles estariam a falar sobre assuntos corriqueiros e menos importantes. Mais ainda, que, de fato, todos os assuntos e identidades acabariam por se misturar gerando uma dúvida sobre as fronteiras entre esses indivíduos:

- Que me importa esta música a ressoar na minha cabeça? Vencê-la-ei, este muro de som nada poderá, dentro de meia hora será impossível saber quais os limites que me separam desta mulher, onde termino eu e começa ela, onde termina ela e começo eu.²⁹⁸

Esse cruzamento de identidades, sem uma delimitação entre elas, apresenta indivíduos que acabam por se misturar, influenciados por uma mesma mentalidade que impede o exercício de suas individualidades e faz com que eles atuem e vivam de forma mecânica. Se, por um lado, há uma individualidade egoísta, onde imperam os desejos com motivações particulares, por outro, há uma falta de identidade individual, que permita uma vivência ativa em sociedade, onde há uma preocupação com o coletivo, com o futuro comum a todos. “Quem me dera morrer” mostra indivíduos resignados, onde a morte e a possibilidade de uma nova vida são desculpas para se crer que um dia haverá uma nova oportunidade de construção de uma sociedade melhor para todos. Por enquanto, ainda vivos, optam por levar uma vida passiva e

²⁹⁷ LOURENÇO, António Apolinário, *Bolor: o outro lado do espelho revisitado*, p.110.

²⁹⁸ ABELAIRA, A., *Quatro paredes nuas*, p.165.

sem envolvimento com os acontecimentos que diretamente interferem em suas próprias realidades.

Este tom de desencanto, recorrente nas três obras abelairianas em estudo, é apresentado também através do vazio da linguagem de uma comunicação imprecisa. Este desencanto, diretamente relacionado à falta de perspectiva em uma sociedade sob um poder tirano, é sentido pelos personagens e suas falas imprecisas, pela confusão com relação à autoria das mesmas, que, segundo Carlos Machado, é “uma marca que particulariza os romances abelairianos”²⁹⁹, além da sobreposição de temas, do passar inesperado dos temas domésticos para os temas sociais e políticos que mostram esse tom de descontentamento e, mais do que isso, de incapacidade de ação.

- Os jovens de hoje!- Estou a pensar no Eusébio, a primeira vez que conversamos um com o outro, dias antes o pai havia sido preso.

Sem o ouvir, sonhadora:

- E permanecerão jovens para lá da juventude quando alcançarem a meia-idade. – Os joelhos descobertos.

- Explica-me porque não de ser diferentes de nós. – Pessimista: - Refiro-me aos privilegiados, aos que estudam, os outros não sei. – O grupo ia-se desfazendo a pouco e pouco, mas aqui e ali ainda se comentava o incidente (qual?). Comentariam o carrossel desfeito, se...

- Acredito neles.

- Eu não. E têm ainda menos desculpa do que nós, porque podiam utilizar a nossa experiência não só para dizerem que fracassamos, mas para não fracassarem. – Não sei se falo contigo se com a minha filha mais velha, o clima tenso que se estabeleceu entre nós, a irritação que sinto porque leio nos olhos dela que nem sequer me considera um socialista aposentado, mas alguém que já na mocidade não valia nada, era reaccionário até a ponta dos cabelos.³⁰⁰

Nesta passagem, há um personagem desiludido consigo e com a situação política. Toda essa atmosfera onde habitam os personagens de Abelaira é preenchida por um vazio formado por pequenos nada que se configuram pela reinvenção do real conduzida pelo autor. No último conto de *Quatro Paredes Nuas*, “Instantâneo”, esta argumentação transparece na fala do personagem Manuel João:

²⁹⁹ MACHADO, Carlos, *O Léxico da Amargura – Referencialidade da linguagem e possibilidade do sujeito em Augusto Abelaira*, p.28.

³⁰⁰ ABELAIRA, A., *Quatro paredes nuas*, p.143-145.

Às dez horas e cinco minutos e trinta e sete segundos, começara então a chover, espirrei novamente. Aos trinta e oito segundos desdobrei o lenço... Quem sabe se três semanas depois esses pequenos nada não virão a revelar-se de uma extrema importância?³⁰¹

Uma vez mais, o cotidiano invade a conversa dos personagens de Augusto Abelaira e Maria Evelina conclui que se tivesse um diário poderia registrar tudo, aparentemente sem importância, que talvez viesse a ser crucial no futuro. E Manuel João indaga se há tempo necessário para anotar tudo o que faz parte do cotidiano:

Mas como viver, anotar o que se viveu, ler o que se anotou acerca do que se viveu... tanto mais que isso ainda é viver e será preciso, portanto, anotar e ler e... E assim por diante. Cada segundo deveria ter três dimensões para que nenhuma delas pudesse destruir as outras...³⁰²

Dentro desse cotidiano, onde há espaço para uma reflexão de caráter existencialista sobre o tempo e o ato da escrita, há também o cotidiano que sufoca indivíduos cerceados e amedrontados: “- Penso: e quantas frases também estamos impedidos de dizer neste país, pelo menos em público?”³⁰³ e, ao olhar para o céu e avistar uma nuvem grossa se aproximando, reflete:

- Uma nuvem cresce diante dos teus olhos aspirada pelo calor, exemplo duma relação de causa e efeito, sombra branca, quantidade quase desprezível dos treze mil milhares de milhões de toneladas de água que neste momento, lá em cima, pesam sobre a cabeça dos homens. Nas nuvens ou no mar a água é a mesma do tempo dos Hititas, de Platão, do Pina Manique. Pior: bebemos também a água que eles urinaram. Urinamos a água que os nossos netos hão-de-beber.³⁰⁴

O real reinventado por Abelaira descartaria as relações de causa efeito que, em última instância, terminam por não fazer sentido e conduzem ao vazio.

Após várias referências à ditadura ao longo dos contos, particularmente na “quantidade quase desprezível dos treze mil milhares de milhões de toneladas de água que neste momento, lá em cima, pesam sobre a cabeça dos homens”, da passagem acima, é nesse último conto de *Quatro Paredes Nuas* que há uma forte menção à

³⁰¹ ABELAIRA, A., *Quatro paredes nuas*, p.176.

³⁰² *Ibid.*, p.177.

³⁰³ *Ibid.*, p.180.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.180.

Salazar: “Morreu o homem, mas o salazarismo continua” e voltam a falar de nuvens, da blusa *beige*, da camisola e da relação entre os dois, isto é, retomam um cotidiano diretamente afetado, mesmo com a morte do ditador, pela ditadura e pelas seqüelas por ela deixadas.

Como estudado, este vazio que acaba por deixar a narrativa em aberto é mais uma estratégia do autor, que não intenciona apresentar respostas, pelo contrário, há uma constante busca em provocar questionamentos e suscitar dúvidas. Em *Quatro Paredes Nuas*, Abelaira propõe uma escrita experimental onde a falta de ação envolvendo os personagens, os diálogos ‘verborrágicos’, a multiplicidade de assuntos, que, para Carlos Machado, condiz com “um universo sem pontos de referência estáveis”³⁰⁵ são recorrentes.

Nestas narrativas breves, o caráter digressivo mostra o poder do discurso sobre a experiência onde “a palavra representa, portanto, a possibilidade de definição da essência do humano, a hipótese de redenção e a possibilidade de uma verdadeira existência”.³⁰⁶ E, mesmo frágil e imperfeita, a linguagem “pode ser o único elemento capaz de definir a essência da humanidade”³⁰⁷.

³⁰⁵ MACHADO, Carlos, *O Léxico da Amargura – Referencialidade da linguagem e possibilidade do sujeito em Augusto Abelaira*, p.30.

³⁰⁶ *Ibid.*, p.34.

³⁰⁷ *Ibid.*, p.40.