

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
PORTUGUESA

CAROLINA CATARINA MEDEIROS DE SOUZA

NOS MEANDROS DA HISTÓRIA: A INOPEROSIDADE EM *NEM SÓ MAS
TAMBÉM*, DE AUGUSTO ABELAIRA

Versão corrigida

São Paulo

2018

CAROLINA CATARINA MEDEIROS DE SOUZA

NOS MEANDROS DA HISTÓRIA: A INOPEROSIDADE EM *NEM SÓ MAS
TAMBÉM*, DE AUGUSTO ABELAIRA

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientação: Profa. Dra. Aparecida de Fátima Bueno.

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

MM488m Medeiros de Souza, Carolina Catarina
Nos meandros da história: a inoperosidade em Nem só
mas também, de Augusto Abelaira / Carolina Catarina
Medeiros de Souza ; orientadora Aparecida de Fátima
Bueno. - São Paulo, 2017.
114 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Literatura
Portuguesa.

1. LITERATURA DE EXPRESSÃO PORTUGUESA (ASPECTOS
SOCIO-POLÍTICOS). 2. PROSA. 3. ROMANCE. I. Bueno,
Aparecida de Fátima, orient. II. Título.

CAROLINA CATARINA MEDEIROS DE SOUZA

NOS MEANDROS DA HISTÓRIA: A INOPEROSIDADE EM *NEM SÓ MAS TAMBÉM*,
DE AUGUSTO ABELAIRA.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestra em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho ao meu pai, que, sem imaginar a grandeza de seu gesto, apresentou-me as letras e as artes e à minha mãe, que, com imenso amor, ensinou-me a confiar, verdadeiramente, naquilo que mais acredito.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cuja bolsa de estudos concedida permitiu minha dedicação exclusiva a esta pesquisa.

A Fátima Bueno, minha orientadora, por ter me acolhido com tanta confiança, paciência e amor; sempre disposta a compartilhar comigo a riqueza de sua experiência, respeitando meu tempo de amadurecimento e crendo – incondicionalmente – em meu crescimento.

Aos colegas do grupo de estudos Colonialismo e Pós-colonialismo em Português, pelo constante intercâmbio de ideias, apoio e carinho. Todos contribuíram para que o espaço de aprendizado fosse um momento de comunhão, pois juntos, e essa união é o que sinto, as trocas eram contribuições.

À professora Maria do Rosário Lupi Bello, pela leitura generosa, iluminadora e contributiva, cuja bibliografia sugerida colaborou para o desenvolvimento deste trabalho, assim como para o crescimento de minha percepção enquanto pesquisadora.

Ao professor Carlos Francisco de Moraes, por toda literatura, afeto e por ser uma presença em minha vida: meu professor-pai. Aos professores Caio Gagliardi e Vima Lia de Rossi Martin, por acrescentarem, cada um a seu modo, à minha formação.

Aos amigos e amigas que, apesar da distância, foram companhia constante. Estiveram comigo o tempo todo nesse processo e ainda são, estão. Pessoas mais que especiais, para vida inteira.

Às minhas irmãs, Nina e Adri, por me ensinarem a perceber a minha força, não somente neste intenso processo, mas, com o passar dos anos, conforme as descobria mulheres fortes demais.

Aos meus sobrinhos tão queridos.

Ao saudoso Edu, ainda presença em nossas vidas.

À minha mãe, agora mais que nunca, por aprendermos juntas a compreender quem somos, e me ensinar a força do amor e da espera.

Ao meu pai (agora minha mais amorosa memória), por acalantar-me com a sua alegria artística e também com a força de sua fé em tudo que é belo e é vida.

“Não esquecer que é escrito para imitar o que foi escrito”.

Nem só mas também, Augusto Abelaira.

RESUMO

Este estudo analisa a inoperosidade no romance *Nem só mas também*, de Augusto Abelaira. Deslindamos o conceito agambeniano a partir do encadeamento da dimensão estética ao plano histórico-social, com o objetivo de demonstrar, sobretudo, a relação da obra de arte literária com a realidade. Esta, na obra, é representada com a complexidade da ficção que, ao problematizar a realidade portuguesa do Pós-25 de Abril de 1974, incide, enquanto denúncia e testemunho, sobre uma estrutura social. No que concerne ao nosso recorte teórico, propomos refletir sobre a inoperância da obra ancorados, principalmente, nas reflexões de Giorgio Agamben e na hermenêutica de Paul Ricoeur, mas, ao longo dos capítulos desta pesquisa, relacionamos este eixo teórico basilar a outras teorias, com o intuito de afirmarmos o aspecto comparativo da Literatura. Dessa forma, com esta dissertação de mestrado, esperamos contribuir para os estudos da Literatura Portuguesa, como também reintroduzir a obra de Augusto Abelaira no campo da crítica literária.

Palavras-chave: Augusto Abelaira; *Nem só mas também*; Inoperosidade; Pós-25 de Abril.

ABSTRACT

This work presents a study of the novel *Nem só mas também*, from Augusto Abelaira. We have based our analysis on Agamben's notion of *non-functionality* (“*operosità*”, usually translated as “*inoperative*”), what made it possible to exhibit the way in which this work of art relates to its particular (social) reality. We maintain that Abelaira's book represents this reality and, by means of its complex narrative, articulates a pungent criticism of its structure. This is mainly accomplished through the covert denunciative character of the novel, as well as through the testimony of Portuguese society *post* Carnation Revolution it presents us with. Besides Agamben, we have also relied upon Paul Ricoeur's hermeneutics to build up our conceptual framework, as well as on various other theories, by means of which we expect to have done justice to literature's comparative methodology. Our objectives were to thus contribute to the field of Portuguese Literature by means of a novel interpretation of *Nem só mas também*, and it is our wish that it shall help shedding new light on Abelaira's work as an object of literary criticism.

Key-words: Augusto Abelaira; *Nem só mas também*; “*inoperosità*”; *post* Carnation Revolution.

Sumário

Considerações iniciais	11
Inoperosidade	13
Capítulo 1 - À maneira da história, um romance.....	16
1.1 Pretender a verdade, desvelar o fictício.....	19
1.2 Memória, ficção e esquecimento	29
1.3 A potencialidade da criação literária	37
Capítulo 2 - O trabalho estético na representação da realidade pós-colonial	47
2.1 Texto, intertextos e contextos	48
2.2 Tramas e mulheres.....	55
2.3 Documentos vivos	64
Capítulo 3 - Construir a utopia com a desconstrução da narrativa.....	76
3.1 Linguagem errante, mundo pluridimensional.....	77
3.2 A palavra que interroga e sonha: o jogo literário	81
3.3 Nem só..., mas também	91
Considerações finais.....	98
Bibliografia.....	102

Considerações iniciais

Nem só mas também (2004) é o último romance de Augusto Abelaira. Publicado como obra póstuma, foi totalmente finalizado e revisto pelo autor, que já percebia neste livro o seu último trabalho. A trama é protagonizada por um narrador-autor, que relata todo seu processo de criação literária à mesa de um café. Observador de seu entorno, os espaços em branco do papel vão, pouco a pouco, sendo preenchidos por uma engenhosa crítica da realidade pós-colonial portuguesa, que, à semelhança das décadas do Estado Novo, é, ainda, espaço de opressão. Nesse sentido, a metaficção passa a ser o meio de registrar um testemunho, revelando que, sob uma “aparente” perspectiva distópica, a escrita é empenhada na pretensão de um futuro melhor.

Em sua obra póstuma, Abelaira, assim como nas anteriores, entrelaça o plano estético ao histórico-social porque, com a potencialidade da criação literária, seu propósito neorrealista¹ continua marcado em seu projeto literário. Nesse sentido, este trabalho busca contribuir no campo dos estudos da Literatura Portuguesa, pois nossa leitura de *Nem só mas também* convida à reflexão filosófica, assim como privilegia ponderar sobre o próprio gênero romance, visto que a narrativa pensa-se a si mesma, tecendo sua “realidade” no presente discursivo, mas, acima de tudo, questionando as relações da arte com o real. Justamente por este aspecto é que propomos uma análise da obra à luz do conceito de “inoperosidade” agambeniano, uma vez que neste entendimento propulsa a percepção do caráter político da arte bem como de todas as obras humanas.

Falar do traço de inoperosidade² contido no romance implica, sobretudo, captar a literatura que, margem de um leito heteróclito, representa, a partir de seu modo de organização, funcionamento e recepção, isto é, todo o processo dinâmico que movimenta e produz sentidos (SEIXO, 1976, p. 10). Assim, por representação, é imprescindível considerarmos uma forma de existência específica que, no seu vazio, nos aponta o que existe, pois a literatura, nessa perspectiva, concebe que o conteúdo do texto é estruturado sobre valores textuais e sociais. Exatamente por este aspecto é que a junção destes elementos prisma um campo de força ideológico, porque, apesar de a literatura não possuir caráter doutrinário, enquanto sentido de escrita e leitura, é já transformação de dados e, conseqüentemente, veículo ideológico (Seixo, 1976, p.12).

¹ No Capítulo 1 abordamos esta questão de modo mais detalhado

² Neste trabalho, abarcamos inoperosidade, inoperatividade e inoperância enquanto palavras sinônimas, que estão relacionadas, todas, ao conceito proposto pelo filósofo italiano.

Dessa forma, optamos por utilizar o conceito de inoperância, por considerarmos que ele exprime que há uma “fratura” existente na configuração e na organização do romance. De acordo com Roberto Schwarz, ancorado nas proposições de Theodor Adorno, falar que o romance possui uma fratura compreende que este aspecto, diferentemente de ser um defeito artístico, indica que “quanto mais alto o nível, menos contingentes as fraquezas artísticas de uma obra”, pois “Estas deixam de remeter a limitações do autor, para indicarem impossibilidades objetivas, cujo fundamento é social. Aos olhos do crítico dialético a fratura da forma aponta para impasses históricos” (Schwarz, 2008 *apud* Souza, 2017, p.13). Logo, a inoperatividade do romance possibilita-nos ler esta cesura enquanto material que resulta do choque da organização textual com as superestruturas organizadas (Seixo, 1976, p. 11) e que, por isto, revela os conflitos, os impasses e as transformações de uma estrutura social.

Nesse sentido, a ficção não se trata apenas de uma aparência da realidade, uma figuração, contudo se afirma enquanto grau de complexidade que, na produção de uma realidade autônoma, original, é a comunicação de uma realidade ainda material que subjaz a um certo efeito social (Macherey & Balibar, 1976, p.42³). Porém, sem a pretensão de ser um reflexo da realidade, um espelho, a literatura como ficção é de certo modo “realista”, uma vez que representa a(s) realidade(s), mesmo que esta “imagem” não seja uma percepção imediata e comum (Macherey & Balibar, 1976, p. 41-42), posto que o discurso da literatura dispõe no âmago do fictício a presença do real com o fascínio da imaginação.

Assim, neste trabalho, a inoperosidade não será abordada como um conceito a ser aplicado ao longo de todo o estudo, semelhante a um “carimbo” que marcará aquilo que condiz à ideia. Buscamos, entretanto, analisá-la enquanto particularidade, refletir sobre essa “fratura”, que, no entrecruzamento de efeitos estéticos literários e ideológicos particulares, aponta para uma possível reflexão sobre a percepção do que, nesta realidade pós-colonial construída pelo narrador abelairiano, é conformidade e é diferença. Em seguida, com o propósito de apresentarmos o conceito de Agamben, abriremos um tópico para melhor abordarmos nossas ideias

³ Ancoramo-nos em algumas proposições dos filósofos franceses Pierre Macherey e Étienne Balibar, devido ao procedimento metodológico que, de acordo com Souza (2017), “se afina à questão da diversidade de materiais que compõe o romance enquanto gênero”.

Inoperosidade

Giorgio Agamben compreende, retomando Aristóteles⁴, que a ideia de inoperatividade enquanto capacidade constitutiva humana é a obra própria do homem. Isto porque, como exemplo, para o carpinteiro e para o sapateiro há uma obra (Agamben, 2007, p.47), fazendo-nos interpretar que, por si só, o homem não teria nascido com atividade alguma, sendo constitutivamente sem obra. Com o objetivo de refletir sobre a modernidade, Agamben considera esta hipótese crucial para pensar tanto a política como todo campo concernente à ação humana⁵.

A operatividade em Aristóteles, de acordo com o filósofo italiano, está relacionada a todas as obras humanas e divinas, enquanto a inoperatividade seria a essência da obra do homem, que, diferentemente de um não-fazer, da inércia, corresponde a um *des-oeuvrer*, em desativação. Fundamentando um pouco mais a sua hipótese, Agamben retoma Espinosa, que ponderou a inoperatividade como “uma liberdade suprema que os homens podem esperar: descansar, encontrar a paz em si próprio” (Agamben, 2007: 47-48). Assim, na inoperância há o poder do homem de contemplar a si mesmo e o seu próprio agir desconectado dos papéis sociais.

Então, Agamben afirma que isso “não significa ócio ou apraxia, mas algo parecido com uma inoperatividade interna à própria operação, que consiste em tornar inoperativo qualquer poder particular de agir e de fazer” (2007, p.48). Em decorrência deste gesto, a vida passa a contemplar o seu próprio poder, abrindo-se a um novo uso possível. A inoperosidade, nessa perspectiva, está relacionada à capacidade de experienciar em potência, profanando o modo habitual, porque este, enquanto função operativa, corresponde a uma atividade utilitária no mundo. Profanar é um termo muito utilizado por Agamben e significa a “neutralização daquilo que profana. Uma vez que profanado, aquilo que estava indisponível e separado perde a sua aura e é restituído ao uso” (Agamben, 2006, p.109). Enquanto operação política, a profanação implica desativar os dispositivos do poder e restituir ao uso comum os espaços que aquele tinha conquistado. É a partir desta perspectiva que Agamben aproxima a arte e a política, pois, o

⁴ Ética à Nicómaco.

⁵ As reflexões de Agamben partem da teologia, de modo que o filósofo retoma vários teóricos para, então, propor a sua hipótese, projetando-a no mundo contemporâneo.

distanciamento do artístico ao operativo é, acima de tudo, um posicionamento ético.

Isto porque a obra de arte literária que não tem a pretensão de produzir um mundo comunica sentidos, de modo que a linguagem inoperativa abre-se a inúmeras possibilidades de ser contemplada, e esta contemplação torna-se uma experiência, porque aquele que lê contribui para a obra com a sua perspectiva. Abolindo ao que é unidimensional, a inoperatividade convida à reflexão, a uma nova experiência da palavra, que vai de encontro à linguagem a que estamos habituados, isto é, à linguagem estabelecida em sua capacidade de informar e de se destinar a uma finalidade. Face a estas ideias, é que pensamos *Nem só mas também* a partir de seu traço inoperativo, porque a palavra do romance cinde com toda a estrutura de onde procedemos e a que estamos habituados. Estrutura em que a palavra e o trabalho estão relacionadas e precisam, juntas, ter um objetivo a alcançar. Do contrário, a

(...) actividade que daí resulta torna-se, assim, um meio puro, ou seja, uma praxe que, mantendo embora, tenazmente, a sua natureza do meio, se emancipou da sua relação com um fim, esqueceu alegremente o seu objectivo e pode, agora, exhibir-se como tal, como meio sem fim. A criação de um novo uso é, pois, unicamente possível para o homem desactivando um velho uso, tornando-o inoperacional (Agamben, 2006, p.123).

Portanto, nesta pesquisa, investigamos como o último romance de Abelaira arruína a verdade, o sentido e a ordem justamente porque estas operações, ao edificarem nossa percepção do real, delimita-nos. Veremos como o saber, a escrita e a imaginação são linguagens que materializam, quando determinadas a este propósito, um mundo carregado de sentidos que não são, em sua maioria, os nossos, mas aqueles que foram traçados por uma hegemonia e por isso, operativos, coadunam-se para um fim.

Assim, a inoperatividade da narrativa obriga-nos a contemplá-la por uma via que não estamos familiarizados, e, então, somos mobilizados para a reflexão, pois vislumbrar a presença da ditadura estadonovista presente no texto não é simples, mas uma tarefa que requer nossa própria construção de significados a partir do que foi comunicado pelo narrador. Subjaz a este processo uma “desativação”, já que verdade, sentido e ordem são rescindidos, o que corrobora em uma nova forma de experienciar a leitura, pois o protagonista convida-nos, ao longo de todo o texto, a participar ativamente da obra. Resulta que, ao integrarmos o processo de construção da narrativa fraturada, percebemos que há naquele texto repleto de fragmentos muito do nosso mundo e passamos a nos entrever nas imagens construídas pela personagem principal, que, testemunha da contemporaneidade, se

questiona e nos coloca em cena, posto que, imersos nesta realização, também nos questionamos assim como questionamos nossas práticas.

Por esse ângulo, o Portugal pós-ditadura salazarista representado pelo narrador é, de certo modo, o mundo: as pessoas que figuram no texto representam-nos, porque as problemáticas atuais, de tão abrangentes, são ordinárias; e então, nessa questão, devemos considerar que a entrada de Portugal à Comunidade Econômica Europeia acrescentou aos problemas dos portugueses os do homem contemporâneo ocidental. Ainda, o paródico, com seu cariz descomedido, e a ironia, extenuante de toda certeza, não deixam de remeter ao histórico, posto que não cessam de confrontar o tempo presente. Possivelmente por isto é que Agamben propõe pensar a inoperatividade em todas as esferas da ação humana, pois se consideramos que o homem tem sempre de estar vinculado a uma atividade para ser, a experiência que o desvincula de um fim torna-se um ato de liberdade. Profanar, ou como diz Agamben, estabelecer um “novo uso” com o mundo e as coisas do mundo é ampliar a práxis, penetrar na história enquanto indivíduo que também a realiza. Esta perspectiva explicita o caráter político da obra de arte, pois ela

(...) não é nem um “valor” cultural nem um objeto privilegiado para a *aísthesis* dos espectadores, e tampouco a absoluta potência do princípio formal, mas que se situa, ao contrário, em uma dimensão mais essencial, porque sempre faz acessar ao homem a sua estrutura original na história e no tempo (Agamben, 1994, p.153, *apud* Castro, 2013, p.12).

Para Agamben, a inoperosidade está amalgamada à potência. De acordo com o filósofo, “poder fazer” está relacionado a uma faculdade, isto é, a uma habilidade alterada por meio de um aprendizado (Agamben, 2006, p.11). No caso da narrativa, pensamos a inoperatividade principalmente na construção da obra, pois o texto rompe com o aspecto informacional de seu próprio conteúdo, mobilizando o leitor a um “uso” distinto de leitura para realizar a significação. Nesse sentido, a narrativa exprime-se, enquanto potência de escrita, como um não-poder fazer, mas, não obstante, há no texto o poder fazer, que evidencia, ainda mais, o caráter político da obra. Este “artifício”, ou como dissemos, esta fratura, não é percebida como algo meramente casual, mas, acima de tudo, deve ser observado como uma escolha.

Se pensarmos que o homem enquanto carpinteiro e sapateiro, como no exemplo de Agamben, tem suas obras relacionadas ao papel social desempenhado, desativar esta obra utilitária significa afirmar-se na sua qualidade de homem apenas, já que este modo inoperativo é a sua própria obra. Assim, a potência de passar ao ato e de não passar ao ato

significa a liberdade de também poder estar encerrado em sua impotência e, na literatura, à capacidade de falar sem qualquer objetivo, sem uma determinada finalidade, como em *Nem só mas também*; que explicita a escolha desse não-fazer porque já temos muitas linguagens empenhadas a operar. Entretanto, pensamos que quando o romance exprime esta questão ele sugere que precisamos nos atentar para a nossa potência constitutiva, que significa poder e não-poder, pois, conforme explica Agamben, o homem destituído de sua capacidade de não-fazer, ou seja, aquele que não pode escolher não-passar ao ato entra em contato com a miséria humana, porque está “destinado e abandonado a ela, no sentido de que todo o seu poder de agir é constitutivamente um poder de não-agir e todo o seu conhecer; um poder de não-conhecer” (Agamben, 2006, p.20).

Portanto, a fratura pode ser lida como um efeito estético concatenado a um posicionamento ideológico. E é isto o que tentamos fazer nesta pesquisa. Questionar o mundo moderno, o capitalismo, o pós-25 de Abril, os problemas de gênero, a verdade histórica, o sentido da narrativa, etc., como faz o narrador do romance, é ainda mais significativo quando percebemos que, não, a narrativa não quer operar, não quer estabelecer uma verdade, mas várias e que provêm de perspectivas em potência. Desse modo, Augusto Abelaira encerra sua produção bibliográfica deixando-nos um romance que é um “acerto de contas” com o passado, embora a narrativa nos alerte que o presente não é o que foi esperado por aqueles que desejaram a revolução, mas que, ainda assim, o prenúncio de que um *novo* futuro de *novas* práticas **pode** surgir. E isto precisamente porque a palavra poética, inoperativa, não cessará de ir ao encontro do fato de que toda a compreensão humana pode ser colocada em questão, pois a “vida deve ser pensada como uma potência que excede incessantemente as suas formas e as realizações” (Agamben, 2006, p.27) não se limitando, nunca, à consolidação de uma (única) forma de ser.

Capítulo 1 - À maneira da história, um romance

Augusto Abelaira (1926-2003) foi jornalista, dramaturgo, tradutor e professor licenciado em Ciências histórico-filosóficas pela Faculdade de Letras de Lisboa. Seu projeto literário tem como traço dissonante uma progressiva focalização na experimentação literária, com o uso de artifícios que nos permitem refletir sobre o plano histórico-social. Sobretudo, como romancista do século XX, Abelaira é reconhecido pela crítica como um esteticista herdeiro da vertente Neorrealista, devido ao empenho conferido na renovação das formas “desgastadas” do romance português, enquanto possibilidade de representar um novo tempo. Tal empenho revela a consciência de que o trabalho com a língua contribui para a elaboração de sistemas de representações, que expressam as particularidades de uma cultura: “Reflectir acerca das teses (muito mais subtis, muito mais ricas do que por vezes se supõe) da arte pela arte é também vital. Vital para nós, neo-realistas” (sic) (Abelaira *apud* Laks, 1964, p. 17).

No entanto, a construção reflexiva destas representações revelam as particularidades de uma cultura mais do que expressam essas particularidades no conteúdo do texto, pois seu projeto artístico-intelectual concebe a obra literária como procedimento crítico⁶, em que o encadeamento da dimensão estética à dimensão histórica situa a literatura entre a liberdade, enquanto um fim que se esgota em si mesmo, e a necessidade, por ser um instrumento necessário para a mudança⁷. Consideramos, diante destas reflexões, que, para Augusto Abelaira, a literatura é um empreendimento ético-político, que valoriza a intelectualidade do escritor, pois, de acordo com o autor, “as obras de esteticistas são também sociais”⁸, devido ao cuidadoso trabalho de incutir no seio da palavra poética a denúncia:

Temos as teses, faltam-nos as fórmulas. Sabemos ou julgamos saber que no mundo em que vivemos todas as coisas dependem umas das outras, e nem já a ilusão da neutralidade cómoda ou da inação nos resta, visto que

⁶ Laks analisa que o projeto literário de Augusto Abelaira compreende a valorização do escritor enquanto intelectual, consciente de sua posição na história, que, ao refletir sobre o plano histórico-social, formula a literatura como “procedimento crítico” (2014, p. 05).

⁷ Referenciamos às considerações de Laks (2014) em *Abelaira e a cena neorrealista: a literatura como um modo de ver claro*.

⁸ Fazemos uma citação indireta. Entretanto, Abelaira faz esta afirmação em uma entrevista a Bernardo Ajzenberg, na Folha de São Paulo (1996). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/8/18/mais!/22.html>>.

ser neutro ou inactivo é também uma forma de intervir – e a pior de todas. O biólogo Bernal afirma algures que cada morte no mundo contemporâneo é um crime de que todos somos responsáveis. E Jean Paul-Sartre, referindo-se a um romancista, e dos grandes, Flaubert, responsabilizou-o da repressão que se seguiu à Comuna de Paris. Responsável, simplesmente, porque não protestara. E então, pergunto-me, de quantas mortes, de quantos crimes não somos responsáveis por termos permanecido calados? (Abelaira, 1964 *apud* Laks, 2014, p. 27).

Por isto, a prosa abelairiana enseja a literatura que nega o silêncio, e isto ocorre em diversos matizes ao longo de sua trajetória literária. Com o tempo, suas narrativas passaram a focalizar o individual enquanto desdobramento do plano coletivo⁹, de modo que o autor questionou a necessidade de restituir a problemática existencial à neorrealista (Laks, 2014, p. 06). Na ânsia de dar voz aos dilemas procedentes de subjetividades impactadas por regimes opressivos, como o Salazarismo, há a necessidade de refletir sobre as formas do romance, que, desgastadas, não eram suficientes para a representação deste novo tempo. Lélia Parreira Duarte, refletindo sobre as relações entre literatura e história no romance, afirma que nessa nova forma,

Coloca-se em dúvida a perspectiva que vê a literatura como mimese, como parente do discurso histórico, cujo objetivo é reproduzir a realidade para vê-la também como produção, linguagem, modo peculiar de se formular um universo, considerando-se a própria linguagem um mundo (Duarte, 1994, p. 37).

Nesse sentido, observamos que, refletida na impossibilidade de descolar o contexto do literário, a escrita de Abelaira suscita que a ferida explicitada em suas narrativas é gestada, sobretudo, na percepção da iniquidade de um período e, de acordo com Ribeiro, isto é o que torna a escrita “empenhada em nomear a dor a fim de reduzi-la, ou com o ambicioso propósito de pôr-lhe fim (...)” (1999, p. 09):

Sim, penso que alguns dos tais temas mais ou menos existenciais são vivos. Sinto (sentimos alguns, muitos ou todos) dramaticamente o meu confronto com o destino (com a história?) ou, se quiserem, numa expressão mais modesta e que não traduz exatamente a anterior: sinto(sentimos alguns, muitos ou todos) dramaticamente o meu confronto comigo próprio, já que apesar de tudo, cada gesto meu não me afecta apenas a mim. E porque havia então o neo-realismo de recusar esse confronto? (sic) (Abelaira, 1964, p. 19).

Essa necessidade foi acentuada pela afinidade com as concepções do *Nouveau*

⁹ Essa mudança é perceptível em **Bolor** (1964), que problematiza o plano histórico-social a partir da perspectiva individual de várias instâncias narrativas.

Roman, de modo que o aprofundamento do fluxo de consciência e do trabalho na (re)elaboração dos significantes textuais delineou o romance de Abelaira como *jogo* provido de dissimulação, e que por isso reivindica a participação ativa do leitor na construção da obra. Contudo, Duarte explica que a arte como jogo, fingimento, não deixa de ter um vínculo com a realidade, pois “o material com que constrói o seu discurso terá sempre a marca de um dado momento e de suas importâncias” (1994, p. 27), aproximando-se do histórico.

Portanto, marca, definitivamente, seu projeto artístico-intelectual, o experimentalismo literário exibindo a subjetividade como campo de luta, no qual a estrutura narrativa faz eco às instabilidades de uma época marcada por crises, que fragilizam a inteligibilidade do mundo. Isto expressa que “A impossibilidade de transformar o texto no espelho da realidade tem consequências estruturais e conceptuais difíceis de ignorar, implicando a ausência de objetividade” (Marinho, 2008, p. 124), acentuada, inclusive, pela falência de um conhecimento seguro. Essa falência é demonstrada pelo narrador de *Nem só mas também*, que critica e revela a verdade diante de seu aspecto unidimensional, quebrando-a com o desvelamento do fictício que corrobora no desmoronamento das estratégias utilizadas para a consolidação da verossimilhança.

Assim, desaguam, no último romance de Abelaira, a necessidade de continuar refletindo sobre o transcurso do tempo, a partir de um narrador-personagem que escreve a vida com a acuidade de um historiador¹⁰. Esta iniciativa exprime o desejo de dar coesão, ou objetivar a sua falta, às dubiedades de uma experiência que se ajusta (ao passo que confronta) às ambiguidades do mundo moderno.

1.1 Pretender a verdade, desvelar o fictício

¹⁰ Alémda escassez de pesquisas sobre o romance, esteve no enfoque dos pesquisadores, a concentração nos aspectos formais da narrativa, focalizando o caráter experimental da obra a partir da identificação de artifícios narrativos. A dimensão histórica, em geral, é demarcada para a simples localização temporal das personagens e para situar o romance abelairiano na história da literatura portuguesa. É o que demonstra a dissertação de mestrado “**Dimensões de um romance moderno: mecanismos e instrumentos da construção textual de Augusto Abelaira**”. Disponível em: < https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=12343@1 >. De modo semelhante, a tese de doutorado “**Imagens líquidas na obra de Augusto Abelaira: sujeito e história na pós-modernidade**”, apesar de propor uma focalização da dimensão histórico-social nas obras de Augusto Abelaira, constrói uma apurada revisão da fortuna crítica do autor e de seus romances, sobrepondo à análise uma abordagem panorâmica. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/SartoriEL.pdf>>.

Escrever a vida como se escreve a história implica dizer a verdade tal como aconteceu. A narrativa de *Nem só mas também* pode ser lida a partir desta pretensão, visto que o narrador do romance privilegia o acesso à memória como fonte de apreensão de uma experiência: “Pois, investigar: quais as causas, posteriores ao inicial conhecimento, que levaram agora a este encontro? Ser deus para as reconstituir” (Abelaira 2004, p.54). Esta recuperação do passado terá como ponto de partida a frequente presença de um casal na esplanada, pretexto irônico, já que a escrita da história, tradicionalmente, admite um acontecimento singular a partir do qual se desenvolverá a escrita.

Isto porque é na constante observação do homem e da mulher desconhecidos, que o narrador passa a escrever o relato de escrita da sua narrativa sobre Matilde e Aurélio, personagens de ficção. A atividade de criação literária fundamenta-se no que o protagonista ouve das conversas do casal, mas com o acréscimo de traços biográficos à ficção que escreve; dessa forma, o plano metaficcional abre espaço ao plano da memória: o que o narrador põe em jogo, então, é a escrita de si, que possibilitará analisar suas vivências. Entretanto, tudo é feito em constante desvelamento desse processo, pois o protagonista “pretende”, com suas análises, revisitar sua experiência de “modo verdadeiro”, conhecer-se e mostrar o que foi conhecido ao leitor, ainda que esse modo “verdadeiro” seja ilusório: “Pontos isolados, procuro ligá-los entre si, completando os vazios, interpolando palavras desaparecidas, talvez as mesmas, correspondentes à minha experiência pessoal” (Abelaira, 2004, p. 16). Este procedimento suscita a necessidade de evitar a perda de si com o auxílio do registro, a partir de uma metodologia que autentique a veracidade desta escrita. Porém, a preocupação do protagonista com a composição do seu relato mostrará ao leitor a verdade como construção, conforme ele desconstrói sua própria escrita para, justamente, revelar como a realidade é elaborada:

Com importância, digo, pode revelar-se aí uma questão que ultrapassa o problema da memória. Explico: consciente ou inconscientemente (neste momento, conscientemente), não estarei, em vez de preocupado com a exactidão do relato, preocupado, sim, com a composição dele, isto é, com a forma de organizá-lo? Voluntária ou involuntariamente, não visarei certos efeitos que, sem deturparem a realidade, a intensifiquem - e utilizando para isso dados só depois sabidos? Escrevi um pouco atrás a expressão «já se verá porquê» e, mais tarde, «se quiserem». Este «já se verá porquê» parece um «já verão porquê». E o «se quiserem» talvez mostre que no meu espírito não estou, não está, apenas eu, dirijo-me a possíveis leitores, pensando até numa futura publicação. Logo, uma obra literária, que, para se tornar mais viva, manipula o tempo, reconstrói as coisas passadas por já conhecer as

coisas futuras (se não as conhecesse, algumas delas pelo menos, contaria essas coisas passadas de outro modo, talvez mais verdadeiro, seguramente mais pobre). (Abelaira, 2004, p. 21).

Nesse sentido, o narrador postula que uma narrativa que conta as coisas passadas de modo verdadeiro é uma obra “seguramente mais pobre” porque, como veremos ao longo deste capítulo, a recordação não é uma fonte disponível para consulta, mas sim constantemente atualizada e produzida com o auxílio da imaginação. Logo, nesta afirmação é possível percebermos uma crítica a todas as obras que se afirmam como discursos dotados de veracidade, posto que a estruturação de uma verdade é insustentável a partir desta perspectiva.

Além disso, é imprescindível notarmos como este desvelamento do fictício desestabiliza a narrativa: o texto assemelha-se a um palimpsesto, já que as afirmações registradas são constantemente colocadas em questão e, posteriormente, revogadas, dando lugar a outra hipótese:

Pensei pedir realmente o bolo de arroz para experimentar as reacções do empregado, pensei atribuir-lhe pensamentos acerca da escravatura a propósito do café, recordei-me da Mafalda, da maneira como a conheci, da Júlia, da Berta e do Sérgio - ou só agora, três semanas depois, talvez com a pretensão de enriquecer por escrito o acontecimento (já sabedor de que veio a ter algumas consequências), compus, fantaseiei, ornamentei tudo isso? Se não pensei, poderia ter pensado (a minha memória contém milhares de outros pensamentos, também a propósito, capazes de acordarem, em vez daqueles que de facto acordaram ou suponho agora terem acordado) (Abelaira, 2004, p.14).

E é este aspecto que descortina essa pretensão à verdade, pois a constante trama de enganos tecida pelo narrador “deteriora” a objetividade da narrativa. Ocorre que nós, enquanto leitores, resvalamos incansavelmente nas verdades encontradas pelo narrador, sem sabermos, ao certo, o que a narrativa centraliza, já que as suas afirmações tornam-se obsoletas a cada nova constatação. Dessa forma, para que a narrativa faça um pouco mais de “sentido” é necessário que a pretensão à verdade seja constatada com base na ironia, que contribui para percebermos como esta verdade pretendida é inalcançável.

Ao abordar os desafios epistemológicos da história, Ricoeur (2007) problematiza que esta pretensão à verdade é uma “intenção historiadora”, manifestada, principalmente,

na fase escrita de apreensão do objeto. No que tange à história, pensar em como essa verdade será construída abrange que “representar o passado tal como se produziu – qualquer que seja o sentido atribuído a esse ‘tal como’” (2007, p.147) pode ser problemático. Isto porque a explicação dos fatos que, posteriormente, serão analisados é, de acordo com Ricoeur, completamente discursiva e “ninguém se dedica a explicar uma sequência de acontecimentos sem recorrer a uma colocação em forma literária expressa de caráter narrativo, retórico ou imaginativo” (2007, p. 147).

Ricoeur pontua que “a história é, do começo ao fim, escrita” (2007, p.148) e a apreensão do objeto histórico é distanciada da memória ao ser trespassada pelo arquivamento, a explicação e a representação. Além destas fases que atravessam o objeto ausente, “A explicação/compreensão encontra-se assim enquadrada por duas escritas, uma escrita anterior e uma escrita posterior” (Ricoeur, 2007, p.148), que constituem o empreendimento historiográfico. Sobre isto, Michel de Certeau explica que o texto histórico, enquanto material proveniente de uma instituição do saber, enuncia uma operação que se situa em um conjunto de práticas (1982, p.72), que revelam como o historiador trabalha sobre um material para transformá-lo em história. Obedecendo a regras, o historiador transforma matérias-primas, isto é, uma informação primária, em produtos *standard*, que são transportados de uma região da cultura (os arquivos, as curiosidades, as coleções, etc.) para outra (a história) (1982, p.74). De certa forma, é a reflexão sobre este procedimento que possibilita questionar a história, distanciando-a do mito, pois o escamoteamento da operação historiográfica evidencia a sobreposição de camadas que integram sua escrita.

Essa especificidade mítica¹¹ da história admite percebermos que dizer a verdade tal como aconteceu teria a possibilidade de tornar a história inquestionável. Por isto, Ricoeur, em ressalva, afirma que não se deve esperar que a narratividade preencha as lacunas da compreensão do objeto histórico, explicando-o. De modo contrário, na escrita da história, a representação, tanto sob seu aspecto narrativo como sob outros, “não se acrescenta de fora à fase documental e à fase explicativa, mas as acompanha e as sustenta” (Ricoeur, 2007, p. 251), uma vez que a história “almeja” a ponderação de uma verdade, opondo-se à mentira. Assim, em história deve-se narrar do objeto, de fora dele, e não o objeto, pois esta particularidade é

¹¹ Este caráter mítico é perceptível na necessidade de compreensão das origens, como explica Le Goff: “Assim, no Ocidente medieval, quando as linhagens nobres, as nações ou as comunidades urbanas se preocupam em adquirir história, é muitas vezes começando por antigos mitos que inauguram as genealogias dos heróis fundadores lendários: os francos pretendem descender dos troianos; a família Lusignan, da fada Melusina; os monges de Saint-Denis atribuem a fundação da sua abadia a Denis, o Aeropagita (o ateniense convertido por São Paulo)” (2013:57).

literária¹². Certeau afirma que o trabalho da história é o de “(...) separar, de reunir, de transformar em documentos certos objetos distribuídos de outra maneira” (1982, p.81), o que se difere da literatura, que prima o trabalho sobre a linguagem. Análoga a estas considerações está a de Marc Bloch, que esclarece a história enquanto análise, visto que o trabalho do historiador é o de compreensão, em oposição ao julgamento, pois o historiador “escolhe e tria” (2002, p. 129), trabalhando na reflexão sobre os fatos. Essas noções são cruciais para diferenciar a história da literatura, que além de destacar o trabalho sobre a linguagem, tem como marca específica “a suspensão voluntária da desconfiança” sobre o conteúdo representado na obra.

Entretanto, a ficção não deve ser considerada mentira, mas uma ultrapassagem de fronteiras em que “A relação opositiva entre ficção e realidade retiraria da discussão sobre o fictício no texto uma dimensão importante, pois, evidentemente, há no texto ficcional muita realidade” (Iser, 2002, p. 958). Realidade que adentra o texto fictício por efeito do “ato de fingir” que, de acordo com as proposições de Iser (2002), provoca a repetição, no texto, da realidade vivencial. A partir deste procedimento, a realidade repetida transforma-se em signo, devido à sua relação com o imaginário, e propicia a travessia de limites própria da fantasia. Vale ressaltar “como o fingir se relaciona com o estabelecimento de um objetivo” (Iser, 2002, p. 959), que permite à ficção, e aqui delimitaremos a literatura, empenhar-se do caráter discursivo da história, e de sua metodologia, para perscrutar a verdade com um determinado propósito, mas um propósito literário, sem que este seja descrito como uma determinada finalidade.

Esta pode ser considerada a pretensão de *Nem só mas também*, romance concluído por Abelaira em 2000, mas que passou a ser revisto quando o autor descobriu o câncer que lhe concederia mais dez anos de vida: "O meu pai tinha este livro concluído em 2000, faltando-lhe somente a revisão e os acertos finais", conta Sílvia Abelaira, "Em Janeiro desse ano diagnosticaram-lhe um cancro, e, tal como a um dos personagens do livro, também a ele o médico disse que tinha dez anos de vida. Foi no dia em que soube da doença que o meu pai verdadeiramente ficou doente"¹³. Porém, Abelaira não resistiu aos dez anos previstos e faleceu em julho de 2003. Nos últimos três meses em que viveu, o autor trabalhou intensamente na revisão de seu texto; declara a filha de Abelaira que "Quinze dias antes da sua morte ainda fazia tentativas para rever o livro nas páginas

¹² Cândido, Antônio; e outros. **A personagem de ficção**. São Paulo, Perspectiva, Edição online.

¹³ Disponível em: <<https://www.presenca.pt/editorial/abelaira-o-reporter-da-vida/>>.

impressas, pois a perda gradual da visão impedia-o de utilizar o computador". Publicado em 2004 pela Editorial Presença, é como romance póstumo que *Nem só mas também* encerra a produção bibliográfica de Augusto Abelaira.

Neste romance, observamos que o narrador revisita parte de seu passado à maneira de um historiador, suscitando a verdade característica da “intenção historiadora”, apontada por Ricoeur. Narrador que, no “abatimento dos mais de sessenta e cinco anos” (Abelaira, 2004, p. 202) que tem, preocupa-se: “E virá o dia do esquecimento. Quando? O dia, a hora, o minuto?” (Abelaira, 2004, p. 120). A necessidade de registrar confrontado com a morte, com o esquecimento, no constante ato de fingir do *jogo* literário, propicia a apreensão da vida enquanto objeto histórico a ser analisado. Escrever, portanto, torna-se a maneira de eternizar, com o registro da memória, uma experiência singular.

À mesa de uma esplanada em Belém, o narrador escreve seu romance inspirado na figura de um casal que também frequenta o café. Construirá, então, a narrativa sobre Matilde e Aurélio, como os nomeia, mas inserindo nesta escrita o relato de seu processo de criação. Até então, *Nem só mas também* sedimenta-se em dois planos: a história do casal e o registro da escrita do romance. Contudo, no relato de seu transcurso literário a narrativa sedimenta-se em mais um plano, pois o narrador incute nas sendas do *mise en abyme* as suas memórias, que abrangem, na trama, impressões subjetivas e críticas sociais. Embaralhados no texto as memórias e os comentários, a narrativa exhibe diversos planos narrativos de conteúdos distintos, que somados à vacilação da verdade torna-se de difícil fixação do assunto narrado. Essa estrutura singular, construída a partir da engenhosa ironia do narrador, mostra-nos que, conforme o protagonista desenvolve a trama sobre o casal, há, nos interstícios do texto, outras narrativas paralelas à história criada, pois as recordações geralmente são acompanhadas por comentários que nos permitem perceber a configuração de um campo de força ideológico, que evidencia para o leitor o quanto o narrador está no tempo da narrativa, entrelaçando passado e presente para discorrer suas análises:

E de repente, hoje, quase dois meses depois, ei-la! Desce do táxi (se tem um automóvel, preferiu talvez o táxi para regressar no carro do Aurélio, apesar de o risco dele perceber o alibi). Desliza o olhar pela esplanada e, não o vendo (felizmente ele não é o homem que eu vi de costas – que outra mulher chorará esse homem que eu vi de costas?), afasta-se, vai devagarinho pela margem do rio, ziguezagueando por entre as bicicletas loucas da miudagem. A canoa dos pilotos debaixo da ponte (uma gaiivota no mastro), um barco à vela (outra gaiivota no mastro), a água encrespada e cinzenta.

(...)

Ela não queria chegar primeiro, atrasou-se de propósito, contando que o Aurélio já lá estivesse (imaginara-o impaciente, apressado, meia hora mais cedo). Afasta-se na direção da ponte sobre o Tejo (recordo-me por momentos da inauguração, o Salazar, o Cardeal, o fascismo ainda para durar – então até quando?, mas já acabou) (Abelaira, 2004, p. 81).

A escrita, percebemos, é atravessada por camadas que dificultam a apreensão do objeto, no caso, a experiência do narrador, aproximando-se do que acontece no processo de escrita da história, que, também, tem seu objeto distanciado conforme é trespassado pelo arquivamento, a explicação e a representação: uma vez que o texto definitivo do romance é a reescrita das anotações armazenadas em um caderno quadriculado¹⁴ pelo protagonista, percebemos como a narrativa é resultado de uma operação de escrita, leitura e reescrita¹⁵. Porém, a escrita da história é feita sob uma coerência narrativa¹⁶, e, tradicionalmente, a obediência a um encadeamento cronológico foi princípio basilar para o processo historiográfico. De modo contrário, o narrador, ao desvelar as camadas sobrepostas, ironiza este princípio explicitando a descontinuidade do real, que ele tenciona apreender. Nesse sentido, o leitor pode sentir dificuldade de compreender o que, afinal, está sendo narrado, como dissemos anteriormente, porque esta aglutinação de planos sem uma organização sistemática, construída sob a ironia narrativa, resulta na fragmentação do texto:

É-me difícil, já se terá percebido, continuar ordenadamente estes apontamentos (hesito no nome a dar-lhes: apontamentos, notas, narrativa, diário descontínuo?). Sempre assaltado por novas ideias (Se ideias posso chamar-lhes, o Antero falaria em sentimentalidades), receio esquecê-las se não as passo logo ao papel – mas podemos sempre perguntar se vale a pena aquilo que a memória natural espontaneamente esquece e só a caneta e o papel (memória artificial) reconquista (Abelaira, 2004, p. 90).

Isto afeta a veracidade do conteúdo relato, pois a conglomeração destes planos sem o tratamento tradicional interfere na “suspensão voluntária da desconfiança” do texto

¹⁴ De acordo com a nota ficcional denominada *Explicação inútil (leitura desnecessária)*, no fim livro: “Eu, Doroteia, sobrinha do Autor, esclareço: “*I – O texto da obra agora publicado com o título Nem Só Mas Também exatamente, se bem me informaram, na última página do caderno quadriculado a que o Autor várias vezes se refere, mas ninguém poderá afirmar que não continuasse num segundo caderno*” (itálico do autor) (Abelaira, 2004, p. 235)

¹⁵ No Capítulo 3 deste estudo abordamos esta questão.

¹⁶ Este conceito é recuperado da poética aristotélica e é considerado fundamental para a construção da verossimilhança: “O quarto ponto consiste na coerência consigo mesmo, mas se a personagem que se pretende imitar é por si incoerente, convém que permaneça incoerente coerentemente” (Arte poética, p. 49).

literário. Dessa forma, a narrativa joga com o leitor, reivindicando sua participação ativa na construção desta coerência:

Explico: consciente ou inconsciente (neste momento, conscientemente), não estarei, em vez de preocupado com a exatidão do relato, preocupado, sim, com a composição dele, isto é, com a forma de organizá-lo? Voluntária ou involuntariamente, não visarei certos efeitos que, sem deturparem a realidade, a intensifiquem – e utilizando para isso dados só depois sabidos? (Abelaira, 2004, p. 32).

Mas o que será contado é a vida de um escritor em produção, incluindo o passado e presente deste, a partir de um presente construído no tempo da narrativa¹⁷, sob a pretensão da verdade. Nesse sentido, artifícios são utilizados para materializar o desejo do narrador de ser um “cronista” de sua própria história, visto que no horizonte desta escrita está o esquecimento, drama intrínseco ao histórico. Dessa forma, “escrever para não morrer, confiar-se à sobrevivência das obras” (Blanchot, 2013, p.90) revela a necessidade de resistir na força da palavra poética, já que o apagamento é definitivo. Falar sobre si (com registro), abrigar-se na leitura do outro para não ser esquecido, passa a ser uma maneira de subverter a morte, porque

Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo a fala. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer (Blanchot, 2013, p. 283)

Assim, declara o narrador:

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) (Abelaira, 2004, p. 33).

Ricoeur, refletindo sobre o esquecimento, afirma sua associação com a fatalidade, visto que é “deplorado da mesma forma que o envelhecimento ou a morte: é uma das faces do inelutável, do irremediável” (2007, p. 435). Em consonância, Le Goff,

¹⁷ Aprofundaremos nossas discussões sobre o presente da narrativa na seção 1.3.

retomando a antiguidade greco-latina para abordar o caráter dramático do esquecimento, explica que “Na mitologia e na lenda, o *mnemon* é o servidor de um herói que o acompanha sem cessar, para lembrar-lhe uma ordem divina cujo esquecimento traria a morte” (2013, p. 400). Logo, a memória passa a ser o antídoto do esquecimento, pois “No inferno órfico, o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Letes, mas, ao contrário, nutrir-se da fonte da Memória, que é uma fonte de imortalidade” (Le Goff, 2013, p.401).

Se se considera, então, que o objetivo do narrador é escrever a sua história, como cronista de si, para evitar o apagamento com o registro da memória, ele deve, para isso, a partir de um fato singular. Como pretexto, o narrador pontua o momento que foi até à esplanada em Belém e vislumbrou o casal como um acontecimento único, instante que motivou o desejo epifânico de reconstruir a cadeia causal da sua vida:

Preencher o tempo, sentei-me aqui para preencher o tempo até à hora do jantar (não, um pouco mais de dramatismo, até à hora da morte). Mas o casal a duas mesas de distância não preenche o tempo, o tempo para os dois está preenchido ou até nem existe. Neste momento, contemplam-se para aquém do tempo. Confundir-me com eles, experimentar de novo esses momentos aquém do tempo (Abelaira, 2004, p.15).

Entretanto, não conseguimos compreender, enquanto leitores, e tampouco o narrador parece não perceber, a singularidade do casal, de modo que esta escolha parece ter sido fortuita, um pretexto irônico, visto que o objetivo é escrever a sua história:

Mas inesperadamente esqueci-me do casal, mal me fui embora da esplanada – e só vim a recordá-lo, decorrida uma semana, faz hoje duas semanas portanto. Não me ter dito: “Atenção! Esta tarde, esta, não se parece com as outras!” Não perceber que uma das probabilidades, embora mínima, daquela ida à Belém, poderia condicionar toda a minha vida. Se é que condicionou. Se é que condicionará (ABELAIRA, 2004, p. 23).

Irônico porque uma das contradições da história é atentar-se a um acontecimento singular para atingir um coletivo. Le Goff pontua esta ambiguidade a partir da tradição greco-latina, que atribuiu as epopeias aos indivíduos ímpares, mas possivelmente hipotéticos: “A segunda consequência da limitação da história ao singular consiste em privilegiar o papel dos indivíduos e, em especial, dos grandes homens” (2013, p.37). Sem atribuir importância ao casal seria impossível, ao narrador, escrever à maneira da história um cotidiano sem acontecimentos extraordinários. Esse princípio de singularidade é banalizado pelo

protagonista, que ironiza seu procedimento e revela:

Curiosidade de natureza histórica, digamos, conhecer os antecedentes de certos acontecimentos, a conquista de Malaca, a Revolução Francesa ou simplesmente, tal é o caso, a descoberta fortuita dum casal (talvez) de amorosos. Daqui a natural generalização: como se conhecem os futuros amantes, haverá alguma coisa que, logo à partida, os aponte como futuros amantes e nos leve a dizer depois “era inevitável”, embora, obviamente, não fosse inevitável? (ABELAIRA, 2004, p. 33)

Assim, a construção do acontecimento singular que propicia o registro a partir da sobreposição de planos que não obedecem a um princípio cronológico¹⁸ e a uma coerência narrativa, possibilita observarmos que o relato do narrador privilegia o tempo da memória, sobretudo a lembrança. Esta, alcançada sem os procedimentos que a organizam e que, portanto, interferem na sua apreensão objetiva, facilitam ao protagonista reconstruir a sua história “embasado” na verdade. A memória passa a ser o “antídoto do esquecimento”, pois “representa uma difícil invenção, a conquista progressiva pelo homem do seu passado individual; como a história constitui, para o grupo social, a conquista do seu passado coletivo” (Le Goff, 2013, p. 399). De acordo com Ricoeur, é a partir da memória que nos localizamos no tempo. Em oposição ao esquecimento, que ameaça por significar o apagamento dos rastros, é que “fazemos trabalhar a memória, a fim de retardar seu curso e até mesmo imobilizá-la” (Ricoeur, 2007, p. 435):

- Estabelecer o fio que desde a pré-história... - Mas, de súbito, ocorre-me esta ideia: - Amanhã morremos e vamos deixar quebrar esse fio? Não sente uma responsabilidade imensa perante o passado, perante o futuro? Não acha que, se nos conhecemos e sabemos qual a origem longínqua do nosso conhecimento, temos de preservar para o futuro essa continuidade, não podemos deixar o fio romper-se? (Abelaira, 2004, p.174).

Por isto, o registro que pretende a verdade manifesta, no narrador-protagonista, a necessidade de descobrir-se à medida que, na perseguição dos rastros, ele reconhece a sua história nos fragmentos que compõem o seu passado. Perscrutar o real assenta-se, até então, na recordação. Esse apoio na memória explora seu caráter de duração, que,

¹⁸ Apontamos que a escolha do narrador está associada ao fato de que o tempo cronológico é uma invenção humana. A linearidade e a coerência características da história compreendem este tempo e o narrador critica justamente este caráter. Dessa forma, se o protagonista pretende a verdade, ou seja, a apreensão do real, ele precisa buscar algum outro modo de expressar o real com veracidade, e isto compreende a rejeição de uma estrutura temporal estabelecida pelo homem.

registrada, é um modo de fixar a realidade. Nesse sentido, é a escrita literária ancorada no trabalho histórico que permitirá a continuidade de uma experiência, e consideramos a importância de atentarmos ao que é lembrado, já que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (Ricoeur, 2007, p.133). Por isto, escrever a vida à maneira da história fundamenta-se na necessidade de confrontar o esquecimento e também de utilizar o registro para analisar o passado, procurar causas, “porque, em história, a objetividade não é a pura submissão aos fatos” (Le Goff, 2013, p. 50), mas a compreensão destes sob o princípio da verdade. O que será decisivo para o narrador, contudo, será a impossibilidade de alcançar essa verdade. Embora ele pareça necessitar desta verdade unidimensional, ele mostra ao leitor, e por isto a sua ironia, que a única verdade é que a verdade não é única, mas múltipla.

1.2 Memória, ficção e esquecimento

Discutimos, na seção anterior, sobre a necessidade de o narrador recuperar a sua história sob a pretensão da verdade, privilegiando o acesso à memória como fonte de apreensão de uma experiência. A partir deste procedimento o plano da memória ficcional será imbricado à metaficção, conforme o narrador manifesta a necessidade de recuperar detalhes da sua própria experiência para dar continuidade ao seu processo de escrita:

Como num velho pergaminho ao qual a humidade (o tempo, os dois tempos) apagou grande parte das palavras. Eu, o historiador que as recupera! Ele, o outro, divorciou-se.

(...)

Durante trinta anos ignoraram-se (não deixarão escapar este inesgotável tema de conversa, já o pratiquei milhares vezes). Frequentaram a escola, o liceu, ela namorou com vários homens, ele namorou com várias mulheres, casaram (ele, pelo menos), sempre sem nada saberem um do outro. E procurarão descobrir se algumas vez se viram sem se verem. Se já falaram do fascismo (imagino-os ao meu gosto), talvez descubram que correram ansiosos ao Largo do Carmo no dia 25 de Abril (...) (Abelaira, 2004, p.16-17).

Nesse sentido, a mescla entre ficção e memória individual feita pelo narrador, que evidencia sua pretensão à verdade, sedimentará o foco narrativo entre o “eu”, que escreve à luz do presente e o “ele”, que viveu o passado. É embasado na experiência de alteridade do “ele” que o narrador construirá o seu romance sobre Matilde e Aurélio, como também a análise de suas vivências. Este afastamento feito pelo protagonista permite-nos visualizar o trabalho histórico empreendido na narrativa, trabalho que prioriza o distanciamento

analítico, modo mais “fidedigno” de observar seu objeto.

Percebemos que, em um primeiro momento, a memória é para o narrador uma forma de atingir a verdade e de compreender, inclusive, o porquê da falibilidade de suas experiências como “(parte da infância e da adolescência a vender bacalhau, a morte do pai, a busca de emprego, casamentos desfeitos, o Salazar, o 25 de Abril)” (Abelaira, 2004, p. 24). É com a pretensão de recuperar o passado de modo integral, e aqui vislumbramos o desejo de uma memória proustiana, que o narrador-protagonista encontra a possibilidade de unificar, de analisar e de compreender sua experiência, condensando-a com o registro:

O desejo também, mas hoje (três semanas depois), de reconstituir todos os antecedentes da ida à esplanada, isso que poderia ficar para sempre apagado, como se nunca tivesse existido. Reconstituir, se possível, toda a cadeia causal que me empurrou para Belém naquela tarde. Desde a infância, não posso ir mais longe, quando ainda não nascera havia já a possibilidade de nascer, embora não a certeza (ABELAIRA, 2004, p. 23).

Para o narrador, lembrar é imprescindível diante da morte. Ademais da idade avançada, viver em um mundo de instabilidades acentua a fragilidade do protagonista e sua necessidade de analisar esta condição. Crises como “a emissão de dióxido de carbono para a atmosfera, a camada de ozono cada vez mais fina, o cancro da pele, a subida do nível dos mares, a destruição da biodiversidade” (Abelaira, 2004, p. 09), encerram a pequenez humana em um mundo que figura um espaço de sobrevivência, e no qual, inclusive, “Os homens deixaram de ser a medida de todas as coisas, se alguma vez o foram, mas os automóveis sim. O dinheiro, aliás” (Abelaira, 2004, p. 30). Desse modo, a insatisfação com o tempo presente enseja a fuga na recordação, pois, de acordo com Le Goff, “a angústia em face do tempo assume a forma de uma fuga para o futuro, ou de um refúgio no passado. O caso de Marcel Proust é exemplar na literatura” (2013, p. 197). Assim, mais do que recordar, é crucial recordar verdadeiramente. Entretanto, à medida que o protagonista busca as recordações ele percebe a opacidade de sua memória, revelando sua incerteza diante da possibilidade de exprimir os fatos passados com veracidade:

Não a simples recordação vaga, imprecisa, três semanas depois da tarde na esplanada de Belém e da descoberta casual do par de enamorados (assim eles me pareceram, não pela atitude quase cerimoniosa, mas pelo brilho dos olhares), sim 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 imaginária, de certo alterada pelo tempo enganador (mas o tempo não engana nem deixa de enganar, o tempo não é um sujeito) (Abelaira, 2004, p. 22).

O projeto torna-se ambicioso ao narrador devido à sua incapacidade de reconstituir os acontecimentos com tanta precisão, pois a memória, por seu aspecto fragmentário, vacila e sua opacidade não permite ao protagonista atingir a certeza dos fatos: "Incrível como me recordo a frase, mas hesito acerca de quem a disse, como se na minha memória tivesse caído uma bomba e eu procurasse, agora, na unidade vivida, os pedaços dispersos" (Abelaira, 2004, p. 30). Perscrutar o real tem como obstáculo o aspecto lacunar da memória, e escrever sob a intenção historiadora, alcançar a verdade, parece impossível ao protagonista, que revela:

Claro, a minha memória está (ou pode estar) influenciada pelo que soube depois: o actual, posterior saber, condiciona talvez o passado. Questão preocupante, como cronista de mim mesmo. Se quiserem, desejoso de rigor, desconfiado portanto da memória, desconfiado da imaginação, desconfiado da tendência para confundir os tempos. Desconfiado, sobretudo, da própria escrita, simples e perverso acto manual. Em vez de obedecer ao pensamento, obedece aos músculos do braço e da mão (Abelaira, 2004, p. 31).

Dalmaz & Netto afirmam que esse aspecto da memória tem relação com a elaboração das lembranças, pois "Toda vez que lembramos de algo estamos reconstruindo e adicionando alguma informação àquele arquivo de memória" (2004, p.30), dessa forma, lembrar é atualizar, e esta atualização é feita do momento presente, o que altera ainda mais o conteúdo recordado. Acrescenta-se a isto o fato de que nenhuma

lembrança é construída integralmente, pois o conteúdo emocional das memórias determina o modo como as lembranças serão armazenadas:

A evocação da memória, por sua vez, não é simplesmente a reativação de fragmentos distribuídos que constituem o engrama, representação da informação no sistema nervoso. Pode acontecer que apenas alguns fragmentos do engrama sejam ativados, ou podemos confundir pensamentos e associações provocados diretamente pela

mesma dica, e estudos têm demonstrado a falibilidade da memória humana. Como já comentamos, lembrar implica num processo ativo de reconstrução e não se assemelha a assistir a uma fita de vídeo do passado. Além disso, o humor e a motivação também podem influenciar o quê, e o quanto, nós lembramos; este fenômeno é denominado de dependência de estado (Dalmaz; Netto, 2004, p. 30).

É diante da fragilidade da memória que o esquecimento acentua a morte, pois para o narrador a incapacidade de recuperar seu próprio passado tal como aconteceu resulta na perda de si, drama intrínseco ao devir histórico¹⁹. Em reação à dificuldade de precisar as lembranças, e como forma de não ter seu projeto arruinado, o narrador passa a ficcionalizar os acontecimentos decorridos para conseguir preencher as lacunas da memória. Nesse sentido, seu relato caracteriza um modo de dar materialidade à experiência fugidia, iluminá-la. Tal como acontece no plano da narrativa de Matilde e de Aurélio, o narrador assumirá o fictício para conseguir dar continuidade à criação:

De há tempos para cá, a minha memória fraqueja, vou perdendo o passado, isto é, o presente – não há passado, só há presente. Cheguei a tomar medicamentos para me estimularem a memória, mas incluíam miolos de vaca e desisti (a doença das vacas loucas). À falta dessas técnicas de oxigenar o cérebro, à falta de memória, estas páginas, memória escrita, material, objectivada (Abelaira, 2004, p. 36).

Assim, a escrita da história individual do protagonista recorre à ficção para recontar o que desconhece; entretanto, a utilização deste processo será desvelada e mostrará ao leitor o quanto o caráter narrativo de seu texto implica a veracidade do seu relato. Isto ocorre porque em nenhuma instância o narrador prioriza a coerência narrativa, que é fundamental para a verossimilhança. No entanto, esta rejeição é estratégica e obedece a outro tipo de coerência, que, diferente de simplesmente mostrar um despropósito com as técnicas tradicionais, é o resultado de um engenhoso procedimento crítico. À falta de certezas, estas, entretanto, impossíveis para o narrador-historiador, há o acréscimo do “ou se” e do “e se” próprios da ficção, que relativizam sua narrativa conforme desnudam o processo ficcional, permitindo que a sua análise não seja interrompida:

¹⁹ Sobre isto, Santos afirma que “A terrível área do drama humano desenvolve-se assim num palco de aniquilações e incertezas, onde a implacável História, com sua experiência de apagamento do ser presente, deixa apenas resíduo somatório de perdas quando o ser volta para o passado” (2008, p.03).

Eu saía de casa quando ela chegava e uma ou duas ocasiões ou três ou cinco aguardou um instante que eu tirasse o carro para arrumar o dela. Duas, três ou cinco vezes durante algumas semanas, o tempo longo. E acabámos por nos sorrir, questão de boa educação. Sem falar. E mais outras semanas, mas agora sorriamos sempre. Ainda por delicadeza. Ou, sem saber, alguma coisa nos prendia ao outro? (A visão mútua dos nossos rostos terá estimulado os nossos hipotálamos e estes fabricaram as hormonas que foram estimular a hipófise e... – posso brincar?) (Abelaira, 2004, p. 18).

No uso destes artifícios, o narrador evidencia ao leitor sua impossibilidade de recuperar o passado tal como aconteceu. Dessa forma, a exposição da fragilidade da memória é utilizada para questionar e ironizar a pretensão historiadora da verdade, de apreender o real, pois o desvelamento ficcional e o desprezo por uma ordenação dos fatos declaram o quanto toda narrativa que busca remontar e compreender o passado contém sua parcela de imaginação:

Momentaneamente, hesito: e se eu, em vez de escrever o que escrevi, escrevesse o que imagino poder vir a acontecer para depois proclamar vaidosamente “adivinhaste!”. 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 aberto, está a fazer-se (Abelaira, 2004, p.34).

Sobre isto, Ricoeur, explicando esta relação entre memória e imaginação, define a memória como uma “presença do ausente”, que reproduz o passado por meio das lembranças, de onde emergem as recordações. Na reprodução, a lembrança “coloca o que é reproduzido e lhe dá, ao colocá-lo, uma situação perante o agora atual e a esfera do campo temporal originário ao qual pertence a própria lembrança” (2007, p. 53). Assim, evocar o passado significa recordar, presentificar as imagens de um momento ausente, o que, por ser um esforço basilar, fundamenta-se como um exercício reflexivo.

As lembranças, por serem atualizáveis e recuperáveis, consolidam-se por meio da reprodução, que, por sua vez, permite reconhecer o que foi recordado, transformando o exercício reflexivo em uma “busca feliz” (2007, p. 53). Ricoeur define que o reconhecimento é o agora reproduzido que recobre um agora do passado (2007, p. 53), entrecruzando a dimensão intelectual a uma dimensão afetiva. Por esse aspecto, a memória é também imaginação, já que a lembrança, ao ser atualizada, “tende a viver numa imagem” (2007, p. 66). Atualizamos o passado almejando a “busca feliz” (o reconhecimento), caso

ela não ocorra há o desconhecimento da experiência vivida e isto é o que concebe a perda de si, visto que a memória tem o seu traço identitário, pois, de acordo com a fenomenologia ricoeuriana, “a memória é ao mesmo tempo um caso particular e um caso singular” (2007, p. 136).

Assim, em um mundo de tantas crises, a perda de si é acentuada, inclusive, pela impossibilidade de recuperar a única certeza que restava ao narrador: o que foi vivido. A instabilidade do real é asseverada, portanto, pela incapacidade de fixar o passado tal como ele ocorreu, sobretudo por aquele que viveu este passado. Nesse sentido, a narrativa critica a história a partir de sua metodologia, devido às estratégias tradicionalmente utilizadas para traçar, de forma linear e coerente, o passado e, assim, alcançar o real. Percebemos que a principal crise que o narrador enfrenta é a crise da razão, pois o conhecimento verdadeiro do real é infundado, criado somente no plano da linguagem.

Em resposta a isto, o narrador abriga no literário a escrita de sua experiência, pois na literatura é possível suspender as desconfianças ao mesmo tempo em que o fingimento permite exibi-las. É esse caráter ambíguo que configura o jogo literário e o leitor precisa perceber o trabalho da ironia neste processo. Inscrever à maneira da história um romance, reivindica o registro de uma experiência a partir da diferença, visto que, para o narrador, esta diferença inclui que a verdade é inalcançável e o real irrecuperável. Isto consiste em assumir a imaginação como única verdade estabelecida, possível de ser apreendida ainda que isto seja feito com a virtualidade da linguagem:

Procurada unidade, digo, - o meu objectivo, começo a adivinhá-lo, adivinha-se afinal simples: 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 (...) (Abelaira, 2004, p. 213).

Ao narrador fica evidente que a literatura permite recuperar uma experiência, própria e com as exigências do seu tempo, de modo integral, pois nela – e, para este narrador, somente na obra literária – o indivíduo consegue unificar-se enquanto narrativa (contínua) que expressa a descontinuidade e realiza a contingência na linguagem materializada do papel. Por meio deste recurso percebemos a fratura deste novo tempo experienciado pelo protagonista com aquele que, no passado, foi escrito como unidade

homogênea, que remetia ao Portugal enquanto narrativa de uma (única) nação. O principal registro desta unicidade é, por exemplo, *Os Lusíadas*, conforme os níveis mitológico, histórico e ficcional convergem na estruturação de uma identidade coletiva, e legitimam os valores e os interesses imanentes ao povo português²⁰. Na fratura, a diferença é a reivindicação²¹ de uma continuidade expressa em seu modo descontínuo e que espelha a pluralidade circunscrita na realidade portuguesa pós-colonial²².

1.3 A potencialidade da criação literária

A experiência realizada no espaço em branco do papel sugere a imaginação em sua capacidade criadora, que acrescenta ao real outras realidades. Iser caracteriza o imaginário por sua espontaneidade e o fictício por sua intencionalidade, sendo que “A especificidade da literatura, o traço que a distingue como meio, consiste no fato de que é produzida mediante uma fusão do fictício e do imaginário” (Iser, 1996, p. 67). Vincula-se a esta condição a despretensão literária com exigências pragmáticas, pois “Quando mentimos temos um propósito, o que não tem relação com os propósitos da literatura” (Iser, 1996, p. 67). Iser pontua que a ficção não tem o sentido de mentira porque esta ultrapassa a verdade, enquanto a obra literária ultrapassa o mundo “real” que incorpora.

É a partir da ficção que o protagonista de *Nem só mas também* consegue recuperar (e criticar) sua experiência individual, visto que a criação romanesca permite fixar uma verdade enquanto verdade possível e que não tem a pretensão de ser considerada unidimensional, já que ela se (re)faz a todo instante com o decorrer da narrativa. Sobretudo, isto compreende assumir a exatidão imaginária e real da narrativa, pois de acordo com Blanchot, “A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer (...)” (2016, p.08), em um espaço no qual há admissão de outro tempo: o tempo

²⁰ Mencionamos o trabalho comparativo de Röhrig (2012), **O mito da nação n’Os Lusíadas e n’o Uruguay**, que discute o conceito de nação enquanto estratégia narrativa (Homi Bhabha, 1998) e o papel da epopeia na fundação do Ser do homem e, conseqüentemente, do Ser da pátria (Heidegger, 1958).

²¹ De acordo com Miguel Real, este trabalho é “através de idêntica contestação da unidade harmônica das categorias narrativas tradicionais” (2012, p. 102). De acordo com Miguel Real, este trabalho é “através de idêntica contestação da unidade harmônica das categorias narrativas tradicionais” (2012, p. 102).

²² No capítulo “**O trabalho estético na representação da realidade pós-colonial**” discutiremos os recursos utilizados pelo narrador para a construção de representações que dialoguem com a realidade pós-colonial portuguesa, realidade que expressa o quanto Portugal precisa se adaptar às transformações sociais impulsionadas pela entrada do país na Comunidade Econômica Europeia.

próprio do texto, que assume o encontro com o imaginário para sua realização, mas que é ambíguo por brotar do tempo presente:

Toda a ambiguidade vem da ambiguidade do tempo que aqui se introduz, e que permite dizer e experimentar que a imagem fascinante da experiência está, em certo momento, presente, ao passo que essa experiência não pertence a nenhum presente, e até destrói o presente em que parece introduzir-se (Blanchot, 2013, p. 12).

Desse modo, é no encontro com o imaginário que a narrativa assevera um real, com a produção de representações e de ideias que comunicam uma verdade sob o estatuto de fictício. Assim, a liberdade intrínseca à criação literária propicia a construção de uma narrativa em um tempo característico, que consente a realização de uma verdade, visto que ele é produzido em nossa realidade:

É o tempo próprio da narrativa, o tempo que não está *fora* do tempo, mas que se experimenta como um *exterior*, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos (Blanchot, 2016, p. 17).

Na disposição destes recursos, o caráter narrativo da literatura serve-se da linguagem para materializar o fictício, porque “Narra-se o que não se pode relatar. Narra-se o que é demasiadamente real para não arruinar as condições da realidade comedida que é a nossa” (Blanchot, 2016, p. 272). E é na fascinação do conteúdo narrado que o narrador entrega-se à potencialidade autoral em um tempo projetado na dimensão literária, pois conforme aponta: “Assim, sei mais e sei menos do que conto, visto situar-me num momento indefinido a oscilar entre o passado, o presente e o futuro” (Abelaira, 2004, p. 36). Tempo este que é firmado na materialidade discursiva com a enunciação, caracterizada por Agamben como o que

(...) há de mais único e de mais concreto, por se referir à instância discursiva em ato, absolutamente singular e irrepetível e, ao mesmo tempo, é o que há de mais vazio e genérico, por se repetir toda vez sem que jamais seja possível fixar a sua realidade lexical (Agamben, 2008, p. 140).

É por essa relação com a impossibilidade, visto que a linguagem ao mesmo tempo em que realiza é também vazia, um tudo-nada, que o caráter narrativo requer a

potencialidade autoral do narrador. Esta capacidade está relacionada ao fato de que no espaço literário tudo é possível sob a condição da impossibilidade, que é expressa pelo caráter virtual da linguagem. Percebemos, então, que a obra alude à construção de uma narrativa de potência, já que a verdade à medida que produzida é realizada, e por esse motivo revela sua capacidade de não existir, exprimindo suas impotências ao contrário de escondê-las. Nesta reflexão, proposta por Agamben, está contida a ideia de que a verdade, a realidade, deve ser considerada a partir da sua pluralidade constitutiva, pois, semelhante a um produto inacabado, altera incessantemente suas formas e realizações. Perceber a verdade sob esse prisma inclui romper com estruturas ideológicas, que normalizam os indivíduos em seus papéis, funções e relações sociais, pois a revogação de uma verdade absoluta por meio do fictício viabiliza o combate das ficções alternativas contra as ficções dominantes, com a ruptura dos limites do que é factual e ficcional. Na mesma senda, Eduardo Pellejero (2008) afirma que a ficção assumida é o meio de confrontar a perspectiva consagrada pela história:

Trata-se de uma conjugação muito especial do estético e do político, que pode chegar a tornar indecível uma situação sem saída, bifurcar o tempo, ou mesmo diferenciar uma nova sensibilidade, através de um reordenamento do real (actual) e uma reformulação do passado (virtual), contra a postulação de uma representação ideal como reguladora de um estado de facto (utopia) (Pellejero, 2008, p. 34).

Este é o movimento de libertação do narrador, pois a ruptura com o que está estabelecido é feita a partir da admissão do eu, da capacidade autoral e criadora deste eu na produção da sua realidade, e isto tem ressonância na forma do romance. Mais do que a simples experimentação, rescindir sobre a forma do romance é um ato político de ruptura. Dessa maneira, a obra construída pelo narrador não precisa “alcançar a verdade” a partir de estratégias e regras que auxiliem nessa tarefa, mas, longe disso, ela pode simplesmente, a partir da multiplicidade artística, “ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso” (Agamben, 2006, p.49). Isto manifesta a construção da obra a partir da diferença, pois, para Agamben,

O ser vivo que existe no modo de potência, pode a própria impotência, e apenas dessa forma possui a própria potência. Ele pode ser e fazer porque se mantém relacionado ao próprio não ser e não fazer. Na potência, a sensação é constitutivamente anestesia, o pensamento não-pensamento, a obra inoperosidade (Agamben, 2006, p. 21).

Assim, o desvelamento que explicita a ficção preenchendo as lacunas das lembranças, a falta de coesão entre os fatos narrados e a sobreposição de planos, exprimindo a oposição ao tempo cronológico e ao encadeamento linear, podem constituir entraves para a leitura do texto quando não se percebe o caráter político neste traço de inoperosidade expresso no romance, que, em um primeiro momento, não exhibe a sua coerência, convertendo-se na dificuldade de apreensão do conteúdo narrado. Ainda que a obra seja feita a partir da diferença, que o texto não informe do modo tradicional, ela é uma obra poética que tem algo a dizer, principalmente porque escolhe diferir. O que se faz necessário, portanto, é considerarmos que a partir da criação será possível, como diz o protagonista, construir a palavra que suplantará o silêncio, porque conforme aponta o narrador: “(...) pouco importa aquilo de que se fala, mas falar” (Abelaira, 2004, p. 206), porque esta fala, fundamentada na diferença, problematiza algo que não pode ser esquecido, a partir da singularidade de uma perspectiva que narra em potência, isto é, realiza em ato, a sua história.

Então, é por isto que Ricoeur afirma que escrever a vida é outra história, posto que é inacabamento, pois escrever a vida, e isto não cabe à história, só é possível na literatura, que foge à regra e ainda se faz realizável, em um devir que não pretende atingir uma forma específica, tampouco estabelecer uma verdade, uma realidade:

Sob a história, a memória e o esquecimento.
Sob a memória e o esquecimento, a vida.
Mas escrever a vida é outra história.
Inacabamento (Ricoeur, 2014, p. 513).

À contracorrente, o narrador recorre à literatura, também, na tentativa de compreender a frustração causada pelo 25 de Abril, que não trouxe a liberdade pela qual lutou: “Enfim, o 25 de Abril, quando tudo (pelo menos, muito) ainda parecia possível. Pois, que fizeram os políticos, que fizemos nós do 25 de Abril? Portugal sem solução” (Abelaira, 2004, p. 126). Da escrita emerge a literatura como forma de preencher o vazio, de reconhecimento de um narrador que confessa: “E a despropósito: no outro dia, esqueci-me de dizer, chegado a casa, olhei-me no espelho e não me reconheci. Eu não posso ser *aquele*” (Abelaira, 2004, p. 181). Realizar literatura, possibilidade de vida que ultrapassa a realidade, é também a escrita que tenciona “Inventar outras maneiras para o futuro (...)” (Abelaira, 2004, p. 20).

A nós, portanto, cabe perceber o que se faz ressonante deste vazio e tematiza a

fabulação desta história singular, que é escrita, pelo narrador-protagonista, à mesa de um café, espaço de refúgio, visto que ele afirma: “nunca consegui encontrar uma casa onde me sentisse bem (talvez ela não exista, talvez o problema nem sequer esteja na *casa*, a casa em si mesma)” (Abelaira, 2004, p. 89).

No café, ele discorre sobre as reflexões que compõem as anotações de seu caderno quadriculado, tendo em vista o que observa e ouve das pessoas que frequentam o local. Esse espaço, entretanto, situa-o entre passado e presente, estabelecendo-se como região fronteira, já que ali o narrador adentra o espaço literário para vincular-se à memória e perceber o transcurso do tempo, se é que ele realmente transcorre²³. Isto acontece, por exemplo, quando ele contrapõe a memória do Salazarismo à autonomia do “miúdo”, indicando a liberdade experimentada no presente:

Na esplanada onde repouso alguns momentos, o Tejo à minha direita, barcos de vela coloridas dando um ar de limpeza a um rio sujo (por que me lembro da inauguração da ponte, o Salazar, o Cardeal Cerejeira, o fascismo?), também o miúdo que ameaçado pela mãe sempre acabou por dar voltas de bicicleta. Orgulhoso e representando para si próprio e para ela o papel de que não foi vencido, guia heroicamente apenas com uma mão (Abelaira, 2004, p. 14).

Esta ideia abre o romance, que tem as suas primeiras linhas dedicadas ao breve diálogo entre o “miúdo” e a sua mãe: “– Vai andar de bicicleta – diz a mãe./ - Não me apetece – responde o miúdo” (Abelaira, 2004, p.11). Sem explicações, o narrador deixa esta imagem para leitor e a retoma só algumas páginas depois. Mesmo sem muito desenvolvimento da passagem, o trecho, e posteriormente a retomada deste trecho, mostra que a forma do menino de expressar “resistência” é o que chama sua atenção e este fato é, decisivamente, o prenúncio de uma nova época.

Época que não se aproxima do passado por inúmeros aspectos. O narrador-escritor, que fora militante do MUD Juvenil²⁴, percebe que o passado retorna no café também porque esse espaço era, em outro momento, reservado para idealizar a revolução, “(e durante o fascismo, não nos reuníamos também nos cafés para falar da queda próxima, sempre adiada?)” (Abelaira, 2004, p.11), e para as tertúlias literárias, ademais de o espaço do café ser um local muito caro aos escritores, um lugar-comum na literatura portuguesa, visto que estes passavam horas a escrever os seus romances nesses ambientes. Impossível

²³ No Capítulo 3, Construir a utopia com a desconstrução da narrativa, deslindamos sobre esta hipótese.

²⁴ Movimento de Unidade Democrática Juvenil.

no tempo vivenciado pelo narrador, que reclama estar irritado com o barulho que alguns jovens fazem ao seu lado e que compromete sua concentração, “(ainda por cima, tinham tirado da minha mesa uma cadeira sem pedir licença): ‘Já não há educação!’ Enfim, os adultos da minha idade não me parecem melhores” (Abelaira, 2004, p.100).

Ainda assim o café é o seu local de escrita, pois ali é possível apreender a vida cotidiana, constatar que “as pessoas do café já não são mais as mesmas” (Abelaira, 2004, p.207), escalonar os matizes da sociedade: “Que é que faz com que estas pessoas não sejam afinal as mesmas? Poder ouvi-las!” (Abelaira, 2004, p.207). Entretanto, o que o narrador faz é questionar a “liberdade” conquistada e que percebe no menino, pois este novo tempo é marcado por crises que circunscrevem o mundo, e Portugal, como um espaço de sobrevivência:

Lanço o olhar à primeira página do jornal. As discussões partidárias (entrego-me todos os dias a esta sessão de masoquismo, a leitura da retórica política – já várias vezes procurei libertar-me, e ainda não consegui, mesmo se a retórica, tanto como a política, é jornalística, certa preguiça jornalística de investigar as realidades sociais escondidas, Portugal sem solução). Conferência sobre o futuro da Terra (a emissão de dióxido de carbono para a atmosfera, a camada de ozono cada vez mais fina, o cancro da pele, a subida do nível dos mares, a destruição da biodiversidade). Mas o universo não existe *para* a sobrevivência dos homens, acabaremos por desaparecer, como desapareceram milhões e milhões de outras espécies nas anteriores cinco grandes extinções que assolaram a Terra (estamos à beira da sexta) (Abelaira, 2004, p.12).

Nesse sentido, a escrita, como dissemos, é destinada para apreensão e ancoragem de si, já que o café encerra o narrador entre dois tempos diferentes, percebidos em sua cisão.

Isto porque o protagonista nota os progressos desta época, “Um copo caído no chão que miraculosamente não se partiu. O progresso!” (Abelaira, 2004, p.13), em confronto com os retrocessos, constatados por ele assim que pede um café ao empregado do estabelecimento: “Quando vier, bandeja na mão, arrastando os pés (já deveria estar reformado, caso houvesse justiça nesse mundo – mas até talvez esteja, trabalhe para arredondar a fraca pensão)” (Abelaira, 2004, p.12). Esses confrontos, produzidos com a equiparação dos progressos e dos retrocessos, tornam-se críticas alocadas nas sendas da metaficção e é a partir delas que o narrador problematiza o Portugal da década de 90. Nesse período o país tinha a remuneração dos assalariados e dos pensionistas mais baixa em comparação aos outros países da Comunidade Económica Europeia²⁵. Além de

²⁵ Referenciamos o estudo **Mudança social em Portugal, 1960/2000** do sociólogo António Barreto.

integrar esse grupo, Portugal estava à margem da Europa por outros diversos quesitos. Barreto (2002) aponta que em 1990 desapareceu o analfabetismo da sociedade portuguesa, mas que a formação média da população era ainda baixa. Sobre isto, o narrador também discorre, conforme pontua a precarização do trabalho e questiona o conhecimento do empregado:

E talvez para o empregado, homem inesperadamente culto, a palavra “**café**”, sabor, cheiro, **cor**, quem sabe mesmo se os **grãos escuros** ou até o moinho que o reduz a pó, mas também... **O galeão veneziano que o trouxe para o Ocidente. Recorde igualmente (coisa improvável, mas apetece-me imaginar) a escravatura, durante séculos (ou ainda hoje?)** ligada ao café (...).

Deliro, claro. Ou não: se estas ideias não ocorreram ao empregado, ocorreu-me a mim que poderiam ocorrer-lhe, e não me parece absolutamente impossível que pudessem ocorrer-lhe, **é somente improvável (a cultura, o privilégio de classes)** (grifos nossos) (Abelaira, 2004, p.11-12).

Ainda, nesta passagem, observamos uma alusão à escravatura que, referenciada a partir de um jogo de ambiguidades estabelecido com o campo semântico construído pelas palavras café, escravatura e privilégio de classes, nos possibilita perceber a “permanência” do colonialismo, visto que o homem provavelmente negro, cujo “galeão veneziano” o trouxe para o Ocidente (assim como trouxe o café), ocupa uma posição de subalterno, devido à cultura, como diz o narrador. Entretanto, a palavra “recorde” suscita a atualização desta memória, que, para o narrador, é “coisa improvável”, já que o esquecimento é imperioso. A manutenção desta cultura é percebida em outro momento do texto, conforme temos uma referência a questão do racismo que, questionada pelo narrador, explicita que entre brancos e negros há a diferença, sobretudo porque estes estão em uma posição inferior, de modo que seus nomes são, inclusive, atribuídos a animais de estimação:

Eu acompanhava a minha mãe à costureira, uma casa com cheiro a mijo de gato e havia lá um gato preto (ao ver-me, vinha logo roçar-se-me nas pernas, cobria-me as calças com pêlos e a minha mãe, depois, ralhava comigo - era ela quem tinha de as escovar). (...) O gato chamava-se Matateu, nome dum futebolista negro dos Belenenses. Também lhe daria o nome dum futebolista branco (Peyroteo, por exemplo), se o gato fosse branco? (Abelaira, 2004, p.120-121).

Na observação de seu entorno, o narrador depara-se com o casal, que parece estar “fora do tempo”, já que, pelo que ouve das conversas, o homem e a mulher não exprimem preocupação com os acontecimentos sociais, como ele. O que o protagonista nota é que o tempo, para os dois, “está preenchido ou até nem existe” (Abelaira, 2004, p.15) e escrever sua narrativa ancorado na figura do casal poderia ser um movimento de evasão²⁶. Contudo, percebemos que à medida que o romance consolida-se como um relato do processo de escrita desta narrativa, o movimento é inverso: o narrador não quer se distanciar dos problemas sociais, mesclando-se ao “tempo preenchido” do casal, mas quer retomar estes problemas, mostrar o quanto ele, narrador, está dentro de seu próprio tempo e o quanto para ele é importante refletir sobre o panorama histórico-social do seu país. Diferente de ser um romântico, este narrador-escritor afirma que “Mesmo a imaginação obriga a certo realismo” (Abelaira, 2004, p.20). O pretexto irônico que o fez escolher o casal como acontecimento singular que impulsiona a escrita de sua história fundamenta-se nessa questão, pois o que o narrador parece problematizar é a aparente “alienação” dos dois, constatada frequentemente.

Ainda que a escrita do protagonista seja atravessada por temas diversos, percebemos que as situações mezinhas ocorridas no café são importantes para que o narrador ilumine o cenário histórico-social de sua atualidade. Trazer para a escrita esses relatos é uma forma de romper com o silêncio, com o estar “fora do tempo” dos portugueses, mostrando o quanto é necessário indagar, dizer e participar das situações contemporâneas ao invés de desprezá-las, pois a partir delas, inclusive, é possível rever perspectivas. Do contrário, se estas perspectivas não se manifestam o que sobra é o esquecimento, a desinteressada alienação que conforma:

Ah, havia três bebedores de cerveja à minha esquerda. Mas não, não me recordo de nenhum rosto. Da conversa, sim. Um deles, até, disse que nos tempos do Salazar havia menos assaltos (roubaram a mala à mulher, roubo por esticão em pleno Chiado, explicou). A irritação súbita dos companheiros: “Tens saudade dele (ele, o Salazar, obviamente), não é?” O salazarista argumentou: “Havia ordem, podíamos andar sozinhos na rua à meia-noite”. – A resposta cortante: “Na rua, talvez, em casa havia sempre o risco de a pida nos bater à porta de madrugada”. – “Porra!”

²⁶ “Preencher o tempo, sentei-me aqui para preencher o tempo até à hora do jantar (não, um pouco mais de dramatismo, até à hora da morte). Mas o casal a duas mesas de distância não preenche o tempo, o tempo para os dois está preenchido ou até nem existe. Neste momento, contemplam-se para aquém do tempo. Confundir-me com eles, experimentar de novo esses momentos aquém do tempo” (Abelaira, 2004, p.15).

interveio o terceiro (o pior dos três, homem desinteressado da política):
– “Sempre, mas sempre com essa conversa?” Passaram então ao futebol, a corrupção, os estádios vazios, a vida cara²⁷ (Abelaira, 2004, p.120).

Diante desse cenário de alienação ele se questiona: “Talvez, ouvindo os patriotinheirismos da Mocidade Portuguesa, me entusiasmasse com o Salazar. Sem Tolstoi, sem Stravinski, sem Darwin... Mais feliz? Essa é outra questão” (Abelaira, 2004, p.91-92); e conclui, dentre as suas reflexões, que a alienação pode estar associada à precária formação populacional, já que grande parte da instrução do narrador está associada a sua convivência com o Professor Mendonça, iniciada nos tempos do liceu²⁸:

Mas seria eu como sou, vicioso questionador das situações mais comezinhas, se, em vez de frequentar (não decidi eu) o Gil Vicente, me matriculassem noutra liceu? (De qualquer modo, não se deve ao acaso a matrícula no Gil Vicente, morava perto, e perto, porque o meu pai encontrara perto a casa que lhe convinha, mesmo por cima da mercearia familiar). Na origem da pergunta, o professor Mendonça. Sem ele, eu, nascido e criado numa família modesta, de origem aldeã, alheia a preocupações culturais, família que em Fátima agradeceu a minha cura de febre tifóide, os meus interesses hoje seriam muito diferentes – e daí, sabe-se lá! (...). Ora, o professor Mendonça (ensinava Física) passava o tempo a dizer-nos que as perguntas são mais importantes que as respostas, só elas exprimem curiosidades, e sem curiosidades não há cultura (Abelaira, 2004, p.93).

E se a pergunta feita pelo narrador foi se estaria mais feliz sem perceber estes problemas sociais, ainda assim não estaria. É perceptível que as dificuldades enfrentadas nesta conjuntura, década de 90, mostram o quanto parte da sociedade portuguesa sente a estagnação do país e reclama, irrefletidamente, a necessidade de uma mudança do estado atual. Desse modo, o saudosismo salazarista, “bons tempos quando Salazar nos governava, quando ainda havia ordem nas ruas, os desempregados não cortavam as estradas” (Abelaira, 2004, p. 206), reflete, de certa forma, uma insatisfação com o pós-25 de Abril, porém pautada no inconformismo alienado. De modo contrário, o narrador também sente esta frustração, no entanto, de maneira consciente, pois ele percebe que a liberdade não se fez, ainda, possível, já que a nova ditadura vivenciada é comandada pelo

²⁷ É interessante perceber que este movimento de alternar os assuntos sinaliza a ligação do terceiro homem com as frivolidades, reivindicadas sempre que os outros retomam questões de âmbito político. O narrador explicita esta questão quando estabelece uma sucessão dos assuntos conversados pelos homens: Salazar, futebol, corrupção, estádios vazios, vida cara.

²⁸ No capítulo “**Construir a utopia com a desconstrução da narrativa**”, problematizaremos a importância do questionamento na consolidação da literatura como procedimento crítico, que valoriza o escritor como um intelectual capaz de refletir sobre plano social.

capitalismo, como explica Claudio de Farias Augusto:

(...) uma desilusão angustiada tanto por parte dos que a fizeram (a Revolução dos Cravos) e dos que a viveram (...). A experiência democrática não trouxe, por si só, a necessária alavancagem do setor económico, já que o país ocupa um desconfortável segundo lugar dentre as economias mais frágeis da zona do euro – situando-se abaixo apenas da Grécia. Desilusão assombrada pela sensação de que, ironicamente foi implantada uma ditadura económico financeira pela União-Europeia para o favorecimento de certos países-membros que, desde outrora e de uma forma ou de outra, sempre estiveram no comando do mundo – e que também colonizaram implacavelmente a África.

(...) E esse é o anseio constatado, de modo geral, pelos meios de comunicação dentro da população, que pede “Abril de volta”, embora reconhecendo que a instalação e a preservação de liberdades democráticas tenham sido conquistas fundamentais (Augusto, 2011, p. 171).

A entrada de Portugal para a Comunidade Económica Europeia possibilitou o “cosmopolitismo” do país, antes fechado em si mesmo e que se afirmava como “Um território, um povo, uma nação, uma língua, uma fronteira, uma religião” (Barreto, 1995, p.842). Entretanto, esta integração ressaltou a excruciante relação na qual Portugal é o país à margem da Europa, visto que a

conflitualidade terá a Europa como pretexto. As hipóteses de prosperidade económica terão a Europa como pano de fundo. As políticas sociais económicas terão a Europa como referência. E as expectativas individuais e colectivas terão a Europa como modelo e horizonte (Barreto, 1996, p. 841).

Assim, este Portugal tem transformações sociais, culturais e demográficas que são à semelhança da Europa, mas que não são acompanhadas da transformação económica.

Por isto é que, entre passado e presente, e é deste entrecruzamento que o narrador estabelece o tempo presente da narrativa, que o relato destas transformações é delineado e mostra o quanto se aglutinam nas problemáticas de Portugal, “universalizado”, as problemáticas do mundo fundamentado no capitalismo:

Dos grandes problemas metafísicos, a destruição das florestas, a Comunidade Europeia, o desemprego, a clonagem terapêutica, a moda, a televisão, os deputados do PS, reféns do Guterres, ele é quem ganha as eleições, as privatizações a torto e a direito, a crise na Ásia, os famosos dragões asiáticos, anos antes a prova absoluta do êxito capitalista, agora o desastre (mas o capitalismo acabou sempre por se safar das crises) (Abelaira, 2004, p.112).

Mundo em que a produção em massa instiga o consumo²⁹, “Nesta época eu ainda não concluíra que o frigorífico e os congelados representaram mais para a minha vida que o Hamlet” (Abelaira, 2004, p.67), mas que atinge a natureza por sua exploração desmedida e a torna ameaçadora: “‘Poluída’. Palavra tornada comum, o jornalismo ecológico (vinte anos antes diria ‘suja’, mas vinte anos antes viam-se muito nítidas, embora transparentes, as alforrecas” (Abelaira, 2004, p.82). Além de questionar estas transformações, o protagonista mostra o quanto a linguagem acompanha as urgências de uma sociedade.

Sobretudo, o narrador aborda a dimensão social a partir da dissimulação, do fingimento, relatando os acontecimentos breves que presencia na esplanada, sem desenvolvê-los, como se priorizasse apenas a fragmentação do texto como forma de problematizar a construção literária. Contudo, a fragmentação também está relacionada ao fato de que o narrador, diferente de contar o conteúdo de sua narrativa, prefere mostrá-lo em imagens que explicitam para o leitor um presente tão hostil como o passado e que, especialmente por esta característica, manifesta a urgência da escrita. Escrever é o modo de fazer uma “revisão” da vida, buscar porquê a partir da retomada, contudo fictícia, dos fatos, e fazer emergir do cotidiano as escolhas, as relações que resultam dessas escolhas. Mais do que entretenimento, do que buscar modos de “preencher o tempo”, a escrita torna-se a edificação de uma vida possível enquanto crítica da vida presente, em sua constante relação com a privação, já que este possível se consolida apenas no espaço do papel.

Porém, é neste espaço que a linguagem, questionando-se, questiona o mundo: “Curioso o emprego, neste contexto, da palavra ‘preço’. Enfim, o dinheiro como referência universal (também já deve existir no Instituto de Pesos e Medidas de Paris – e em platina iridiada)” (Abelaira, 2004, p.123). Assim como explicita a urgente necessidade de que o homem critique sua autonomia diante de suas criações utilizando a mesma criticidade com que (des)constrói a sua narrativa³⁰:

– Ocorreu-me que o dinheiro é um ser autónomo, existe independente dos homens. Como a Lua, como as estrelas. Mesmo se os homens

²⁹ Em uma seção do Capítulo 2, mostramos o quanto, para o protagonista, o consumo incide sobre a obra literária, alterando a relação do homem com a arte.

³⁰ No caso, suas narrativas, quando pensamos que as narrativas fundadoras, como a Bíblia, colocam o homem à semelhança de Deus e estabelecem a explicação da origem. Entretanto, se, de acordo com o narrador, o homem deixou de ser a medida de todas as coisas, cedendo seu lugar ao dinheiro, é preciso revisar também estes textos, do mesmo modo que o homem busca formas de representação que sejam “coerentes” com a realidade.

desaparecessem, continuaria a existir, dando origem a outros seres vivos para dominá-los. Queres uma boa metáfora? Além de todos os seres descritos na Bíblia, Deus também criou o dinheiro, mesmo antes da criação do homem" (Abelaira, 2004, p. 133).

Desse modo, a ficção mostra-se em sua capacidade criadora, e sobretudo como potência crítica, por conseguir a reinvenção do sujeito individual que questiona as representações existentes a partir de uma reconstituição reflexiva da memória³¹, que confronta o presente ao passado. Mais do que possibilidade de vida, que um empreendimento ético-político, segundo o projeto artístico-intelectual de Augusto Abelaira, a escrita que deslinda a ficção realiza a vida na folha impressa como um exercício de liberdade, em que é possível criticar e criar a partir de uma linguagem que não tem um propósito operativo, e por isto, por não pretender a Verdade, conflui na quebra desta verdade unidimensional, mostrando como ela é criada. A linguagem do romance, de modo contrário, tem como fim simplesmente dizer³², e diz enquanto palavra realizadora das perspectivas múltiplas que compõem e integram a realidade. Assim, descolar-se desses propósitos totalizantes é possível no exercício literário, necessário ao protagonista que, revelando sua lucidez, declara: "Quero-me livre, mesmo se suspeito que não" (Abelaira, 2004, p.90).

³¹ Pellejero, Eduardo. 2008.

³² No Capítulo 2, abordamos como a dispersão das referências citadas no texto contribuem para a inoperância da obra, enquanto que no III tratamos desta linguagem inoperativa, que comunica sentidos ao invés de produzir um único significado.

Capítulo 2 – O trabalho estético na produção da realidade pós-colonial

A intertextualidade é um dos aspectos que reverberam na inoperosidade da narrativa. Isto porque o narrador dissipa na superfície do texto uma multiplicidade de referências sem relacioná-las, tornando a significação complexa. É também por esse aspecto que o caráter informacional e comunicacional, relativo a toda produção/obra humana, é cindido no romance, de modo que a linguagem liberta-se de seu usooperativo para reencontrar-se com a sua possibilidade de dizer. Mas, nesse fato irradia um gesto político, pois, para Agamben, a obra poética separa a língua do dispositivo³³ e a restitui à contemplação humana.

Característica da arte, esta possibilidade de contemplar é o que pode tornar a experiência literária política e estética, uma vez que a linguagem dissociada de seu caráter informacional vai em direção a outras possibilidades, que são construídas pelo leitor: “A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso” (Agamben, 2007, p. 49). A leitura, portanto, é um gesto decisivo porque é realizada por uma subjetividade que atuará no trabalho de significação, definindo como a obra literária será experienciada. Sedlmayer (2012)³⁴ pontua esta questão ao afirmar que

Potência e inoperosidade seriam, como vimos há pouco, também um outro jeito de experienciar a linguagem e fazer um uso distinto dos processos comunicativos e informacionais. (...) A literatura estaria coincidentemente com uso que se faz dela (...) (Sedlmayer, 2012, p. 367).

Assim, neste capítulo, mostraremos a importância da intertextualidade, enquanto recurso estético, na construção da coesão do romance, pois a escrita da história individual também se faz a partir de uma trama de relações, entre as personagens, além das menções

³³ Agamben pontua que o dispositivo tem sempre relações estratégicas, que correspondem à manipulação de relações de força, de modo que está sempre “inscrito num jogo de poder, e ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no” (Agamben, 2009, p. 28).

³⁴ Sedlmayer, Sabrina. **O pensamento crítico de Giorgio Agamben e sua contribuição para os estudos literários.** In: Revista Fronteiraz. n° 9. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12999/9491>.

a outros textos e autores, em que é possível notar como a sociedade portuguesa pós-25 de Abril é percebida pelo narrador-autor, que sobretudo é um leitor. A partir desta perspectiva, notamos o quanto a experiência literária, para o protagonista, é estética e política, e está em perfeita consonância com o conceito de literatura assumido por Augusto Abelaira. Isto porque os intertextos mencionados pelo narrador contribuem na construção de representações que dialogam com a realidade pós-colonial portuguesa; realidade que expressa, conforme ele faz sua leitura da contemporaneidade, o quanto Portugal vive (em seu aspecto positivo e negativo) as transformações sociais impulsionadas pela entrada do país na Comunidade Económica Europeia.

2.1 Texto, intertextos e contextos

Kristeva, ampliando a noção de texto com a definição do aspecto intertextual, afirma que “Qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação dum outro texto” (*apud* Jenny, 1979, p.13). A partir deste conceito, em seu trabalho *A estratégia da forma* (1979), Laurent Jenny demonstra que a intertextualidade está também relacionada com o nível formal do texto e não somente com o condicionamento dos signos. Dessa forma, o que torna a intertextualidade complexa é justamente “a determinação do grau de explicitação da intertextualidade nesta ou naquela obra, exceptuando o caso limite da citação literal” (1979, p. 06).

O aspecto intertextual pode ser tanto no nível do código quanto a própria matéria da obra. Imitação, paródia, citação, montagem, plágio, etc., exprimem que a determinação do carácter intertextual é duplo, uma vez que a paródia está imbricada à obra que caricatura, está também às obras parodísticas de mesmo género (Jenny, 1979, p. 02). Esse traço exprime a especificidade dialética das formas e explicita que toda obra constitui-se em função de obras anteriores, pois “De facto, só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos” (Jenny, 1979, p. 05).

Consequentemente, nesta perspectiva, “As obras literárias não são simples memórias, mas o olhar intertextual é um olhar crítico (...)” (Jenny, 1979, p.10), posto que a assimilação e a transformação são a base da intertextualidade. É por este carácter dialético entre forma e conteúdo que a obra de arte é definida por ser um texto que engloba outros textos. Lotman [et al]³⁵, ao discutir este aspecto em interação com os trabalhos de

³⁵ Lotman, Leo and Madelker. **The Text within the text**, 1994.

Não nos deteremos em uma análise semiótica. Entretanto, o trabalho de Lotman coaduna-se à nossa análise

Bakhtin e Kristeva, discorre sobre a intertextualidade nas artes em geral, mostrando que esta particularidade não é somente da literatura. Para o semiótico, no texto podemos notar a manifestação de, no mínimo, duas linguagens, que, em sua heterogeneidade, são mobilizadas para a circulação de uma nova mensagem:

A text is a mechanism constituting a system of heterogeneous semiotic spaces, in whose continuum the message [associated with the first textual function] circulates. We do not perceive this message to be the manifestation of a single language: a minimum of two languages is required to create it (Lotman, Leo e Mandelker, 1994, p.377).

No início de seu ensaio, Lotman [et al.] estabelece as duas funções do texto. A primeira está relacionada com a adequada transmissão de informações, e a segunda com a geração de significados. Na primeira função está incutida a sobreposição de códigos entre as mensagens recebidas e enviadas, desenvolvendo o que Lotman denomina de “text-code”. Deste, um exemplo seria a Bíblia, que pressupõe um conjunto fechado de elementos que podem produzir uma infinita série de textos e leituras. Em oposição, a segunda função compreende o esforço da abordagem literária para situar os textos dentro da confluência de seus contextos, antecedentes e descendentes, para que o processo de significação aconteça. Nesse sentido, “A text analyzed in its second function will be noted for the heterogeneity of its constituent elements, some of which form ‘texts within texts’” (Lotman, Leo e Mandelker, 1994, p. 377).

Com essa perspectiva, notamos ainda mais o aspecto crítico da intertextualidade, pois Lotman [et al.] afirma que, nesta segunda função, há a transformação dos textos introduzidos no texto principal, de modo que ele passa a gerar outros textos:

Therefore, in its second function the text is not a passive container, a mere receptacle for content introduced into it from the outside, but has itself become a generator of further texts. The process of generation not only expands structures but also stimulates their interaction. The interaction of the structures in the closed world of the text extends to become an effective mechanism in the semiotics of a culture (Lotman, Leo e Mandelker, 1994, p. 378).

Contudo, essencial para este processo é o leitor, que atuará como um interlocutor, situando as referências que emergem na superfície do “texto-mãe” (Lotman, Leo e Mandelker, 1994). Finalmente, com esta atividade, novas informações são criadas:

As a generator of meaning, as a thinking mechanism capable of

devido à descrição fenomenológica do processo de significação.

working, the text needs an interlocutor. This requirement reveals the profoundly dialogic nature of consciousness. To function, a consciousness requires another consciousness – the text within the text, the culture within the culture. The introduction of a external text into the immanent world of another text has far-reaching consequences. The external text is transformed in the structural field of the other text meaning, and a new message is created (Lotman, 1994, p. 378).

Para Agamben é justamente a leitura que definirá como a obra de arte literária será experienciada, pois é com base no trabalho do leitor que a arte será estética e política, visto que o processo de significação, ao se tornar muito mais complexo, ultrapassa a função informacional. Diferente de ser um sistema cifrado, sobre o qual o leitor atuará como decifrador, a literatura pode ser compreendida como um sistema em potencial, a partir do qual o leitor transforma e constrói significados com base naqueles que foram comunicados:

O que é, aliás, um poema senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desativar as suas funções comunicativas e informativas, para a abrir a um novo possível uso? Ou seja, a poesia é, nos tempos de Espinosa, uma contemplação da língua russa, os Cantos de Leopardi são uma contemplação da língua italiana, as Iluminações de Rimbaud, uma contemplação da língua francesa, os hinos de Hölderlin, e os poemas de Ingeborg Bachmann, uma contemplação da língua alemã, etc. Mas em todo caso trata-se de uma operação que ocorre na língua, que atua sobre o poder de dizer. E o sujeito poético não é o indivíduo que escreveu poemas, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tornada inoperativa, e passou a ser, nele e para ele, puramente dizível (Agamben, 2007, p.48).

Com efeito, o pensamento de Agamben fornece-nos aporte para afirmar que a contemplação artística é sobretudo uma postura ética, imbricada à formação ideológica de um sujeito³⁶, pois é a partir desta formação que será possível dar possibilidades à experiência artística, ampliando-a³⁷. Sendo assim, o leitor é o responsável por conceber a inoperância da narrativa, em abrir a obra a outro tipo de experiência. Sob a contemplação

³⁶ Tomamos um termo da Análise do Discurso de linha francesa por sua aplicabilidade nesta pesquisa. Por formação ideológica, de acordo com Haroche, Pêcheux & Henry compreendemos, enquanto *formação*, as relações entre classes que correspondem a posições políticas e ideológicas, mantidas em relação de antagonismo, aliança ou dominação. Ou seja, corresponde à perspectiva de uma determinada classe social. Dessa forma, a formação ideológica caracteriza-se como “um elemento suscetível de intervir – como uma força confrontada a outras forças – na conjuntura ideológica característica de uma formação social em um momento dado. Cada formação ideológica constitui desse modo um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem ‘individuais’ e nem ‘universais’, mas que se relacionam mais ou menos diretamente a *posições de classes* em conflito umas em relação às outras” (Artigo em versão online. Disponível: http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao03/traducao_hph.php#_ftn2).

³⁷ Retomamos, mais uma vez, esta citação de Agamben: “A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso” (Agamben, 2006, p.49)

está a possibilidade de atribuir significados que vão além do que está registrado na superfície textual: a dialética das formas e a construção de significados, depreendidas conforme a postura ética do leitor, são cruciais para a transformação³⁸ do texto. Assim, conforme propõe Agamben, a

Inoperatividade não significa, de fato, simplesmente inércia, não-fazer. Trata-se, antes, de uma operação que consiste em tornar inoperativas, em desactivar ou des-oeuvrer todas as obras humanas e divinas (Agamben, 2007, p.47).

É nesse sentido que a intertextualidade relaciona-se, no presente estudo, com o aspecto inoperativo da obra de Abelaira, pois a narrativa pode ser considerada nula ou vazia conforme a atividade do leitor. Isto pode ocorrer devido à fragmentação do texto e às referências de variados tipos, que, em seu aspecto lacunar, sugerem a falta de coesão no texto e asseveram, em consonância com o desvelamento do fictício³⁹, a falta de coerência no enredo do romance. Porém, quando reconhecido que o processo de significação proposto por *Nem só mas também* depende de uma prática de leitura distinta, uma vez que a coesão do texto irrompe do leitor, a criticidade deste contribuirá na mobilização de uma atividade de leitura que amplia os limites do texto. Sobre isto, Lotman [et al.] explica que

The boundaries are mobile: shifts in the text's orientation toward one or another code result in changes in the boundaries' structures as well. For example, proceeding from the well-established tradition that defines the pedestal into a stone, for instance, and by means of a plot conjoining it with a figure into a single composition. Including the pedestal or frame in the text intensifies the ludic moment because the conventionality of these elements also keeps them excluded, distinct from what is inherent in the basic text (Lotman, 1994, p.380).

Logo, deste procedimento, desponta o carácter lúdico da leitura, pois, de acordo com Jenny,

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece

³⁸ Transformações no sentido atribuído por Lotman, Leo & Mandelker, que corresponde à geração de significados no entrecruzamento de informações e interpretações.

³⁹ No Capítulo 1, mostramos como o desvelamento do fictício, a partir de uma escrita que ironiza a escrita da história, desconstrói a verdade unidimensional. Entretanto, esta possibilidade de leitura pode não ser assumida pelo leitor, o que contribuirá para a dificuldade de apreender o objetivo da narrativa.

como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico (1979, p.21).

Assim, as proposições de Lotman e Jenny iluminam as reflexões de Agamben, pois ambos teóricos determinam que o processo de significação intertextual germina do leitor, que determinará a complexidade de sua leitura. O tratamento que o leitor confere à literatura está relacionado a sua postura ética, e desta pode emergir uma apreciação estética e política reveladora de que “A linguagem do texto artístico, pela sua essência, é um modelo artístico determinado do mundo e, neste sentido, pertence por toda a sua estrutura ao conteúdo” (Lotman, *apud* Jenny, 1976, p.17). Nesse sentido, é também por este aspecto que o real cintila na arte.

Realidade e ficção são articuladas ao longo de todo o texto pelo narrador do romance, que legitima, com a criação literária, a importância do leitor. Importância reconhecida porque ele também é um leitor de outros textos e da sua própria narrativa: “Banal divertimento de adolescente, dir-se-á, ou de diletante leitor de alguns escritores angustiados (somos, em muito, as nossas leituras, passamos grande parte do tempo a remoer leituras – mas não servem elas para isso?)” (Abelaira, 2004, p.90). O modo como estas leituras “remoídas” são interpretadas e inculcadas no texto, mostra-nos a relação da literatura, assim como de outras artes citadas, com o real, pois a arte não está descolada da sociedade, restrita à fruição, tampouco precisa de um funcionamento operativo; mas, ao contrário, emerge da força contemplativa do homem sobre o seu próprio mundo e justamente por isto é que não determina a realidade:

É que, sem a Peste Negra, o Boccaccio não escreveria o Decameron, sem o Decameron o Chaucer não escreveria os Contos de cantuária, sem os Contos de Cantuária não haveria Shakespeare e sem Shakespeare a literatura posterior, pelo menos a que me interessa, não seria a mesma. Ora, como em grande parte, nasci dessa literatura (hoje ela já nada diz aos jovens), logo, sem esses ratos, eu seria outro. Que outro? Difícil de imaginar. Ou nem existiria. Mortos os meus antepassados com a peste, ficariam pelo caminho os genes que me fizeram (Abelaira, 2004, p.171).

Capacidade contemplativa (e reflexiva) que, para o narrador, se perde devido à cultura do consumo, que massifica as informações e dilui a criticidade humana. Agamben (2006) explica esta cultura a partir de seu novo modo de experienciar as “coisas”, que agora

não são mais caracterizadas pelo “uso” e sim pelo consumo enquanto propriedade, ter. De acordo com o filósofo, o consumo está relacionado à destruição, em oposição ao “uso” como produção:

Nas coisas que são objeto de consumo, argumenta, como a comida, a roupa, etc, não pode existir um uso distinto da propriedade, porque este se resolve integralmente no acto do seu consumo, isto é, da sua destruição (abusus). O consumo, que destrói necessariamente a coisa, não senão a impossibilidade ou a negação do uso, que pressupõe que a substância da coisa permaneça intacta (salva rei substantia).

(...) Se, hoje em dia, os consumidores na sociedade massificada, são infelizes, não é apenas porque consomem objectos que incorporam em si a própria impossibilidade de uso, mas também, e sobretudo, porque pensam exercer o seu direito de propriedade sobre aqueles objectos, por se terem tornado incapazes de os profanar (Agamben, 2006, p.118-119).

Profanar, para Agamben (2006), significa restituir ao uso⁴⁰, modificar a experiência. Logo, se percebemos a obra de arte articulada à cultura de massa, como veremos adiante, assim como todas as outras “coisas” que circulam na sociedade contemporânea, é preciso restitui-la ao uso, esvaziar esta forma de atividade de seu sentido e da relação imposta com uma finalidade, abrindo-as e dispondo-as a um novo modo de experienciar. É neste sentido que o trabalho do leitor é determinado por uma postura ética, que provém de uma formação ideológica edificada a partir de sua formação discursiva, de suas escolhas. Entretanto, ainda segundo o protagonista, a capacidade reflexiva como amálgama da experiência decresce cada vez mais na atual conjuntura e tudo parece ruir:

Passei os olhos pela televisão. Que mundo este que completamente sai das minhas previsões (mais bem dito, das minhas ilusões – e pensava-me eu pessimista!)? Observo uns miúdos fascinados pelos seus pokémons e pergunto-me: que mundo este, como posso sentir-me à vontade nele e será até verdade que, além do mais, estão a destruir o planeta com a ambição do lucro fácil e imediato (os vindouros que se lixem)? O Proust, o Espinosa, o Piero della Francesca, o Mozart, o Darwin ainda serão importantes amanhã? Enfim, estou hoje dado ao pessimismo e tanto o pessimismo, como o optimismo, não são

⁴⁰ Agamben pontua que os dispositivos midiáticos têm o poder de neutralizar a linguagem como meio puro, impedindo que ela se abra a uma possibilidade de uso, a uma nova experiência da palavra, demarcando a aniquilação dos meios puros, dos meios que não necessitam de ter uma finalidade (2006, p.77).

necessariamente racionais. Ou são? Porque este mundo dos pokémons é também o previsível mundo em que o clima vai aquecer, faltar a água, que milhares de espécies morrerão e que a pobreza, as desigualdades aumentarão. Possivelmente, nem os pokémons sobrevivem (Abelaira, 2004, p.201).

Decresce também porque o nível de escolaridade, no Portugal da década de 90, não permite que a população reflita sobre a atualidade, questionando-a. O protagonista, observando que o velho funcionário do café que frequenta fora substituído por outro, semelhante ao que é feito com os produtos obsoletos, refletirá sobre essa questão. Discorrendo sobre as fragilidades de Portugal, o narrador mostra que o 25 de Abril não afastou o país da decadência, e com ironia, valendo-se da capacidade crítica da intertextualidade, referencia Almeida Garrett, que, no século XIX, afirmou a impossibilidade de Portugal retornar ao seu passado de glórias:

Decido (volto ao calendário real) perguntar ao empregado, que aconteceu ao velho, quando regressa, se morreu, ficou doente, o despediram, mas calo-me, não vá sentir-se culpado por tê-lo substituído e, por isso mesmo, adivinhar na minha pergunta uma indignada acusação. Mesmo se não se sente responsável, mas convertido pela ideia de que, felizmente, o velho morreu, ou ainda bem que o despediram – a selva, o mundo do desemprego, a bela estabilidade da ciência económica, que (todos os pretextos são bons para uma certa nota social, condimentada com alguma erudição) já o Garrett esperara desacreditar-se, dentro de pouco tempo. Dentro de pouco tempo, viveu ele no longínquo século XIX! Mas afinal, olhando o empregado com mais atenção, ouvindo que sussurra uma cançoneta pimba em voga (ouvi-a esta manhã na leitaria, enquanto tomava o pequeno-almoço), poderia ter-lhe feito sem preocupações a pergunta, ele não sente sobre os ombros – nem tem de sentir – todas as dores do universo (grifos nossos) (Abelaira, 2004, p.111).

Entretanto, o narrador deixa claro que no cume desta questão da escolaridade está a desvalorização da cultura, legitimada pela depreciação das instituições educacionais, da prática estudantil, visto que o livro, no presente demonstrado pelo narrador, não tem “utilidade”:

Por exemplo, o livro em cima da mesa (havia jovens com livros em cima da mesa e o admirador do Salazar comentou, feroz: ‘Os estudantes são os parasitas da sociedade!’). Ainda hoje, quando vejo alguém com um livro, esforço-me por descobrir o título (Abelaira, 2004, p.121).

A desvalorização da cultura é, inclusive, questionada pelo narrador à medida que ele

contrapõe a fundamentação da experiência social entre ter e ser⁴¹, demonstrando que a operacionalização das atividades humanas nos processos produtivos e nas relações sociais⁴¹ é subjacente ao capitalismo contemporâneo, impulsionado, a partir da década de 60, pelas transformações tecnológicas:

(...) 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 transístor, a televisão, o cartão de crédito, o avião, a pílula, a esferográfica, as saias curtas e por aí adiante, tudo coisas inexistentes quando os amoladores eram às dezenas e tu ainda andavas no liceu? Podes garantir que o Dostoievski e o Marx, os teus amores, os êxitos e fracassos foram mais decisivos para o teu espírito do que o peixe congelado que te dispensa de ir à praça ou de ficar atento ao pregão das varinas que passam (passavam) na rua? (Abelaira, 2004, p.25).

Sem ter um significado específico, relativo a determinado texto, as referências coadunadas para a formulação das críticas sociais do protagonista remetem a “leituras” fundamentais da modernidade; a partir das quais, inclusive, podemos estruturar nosso pensamento crítico, mas que, para o narrador, não estão emparelhadas ao progresso do mundo, não parecem fazer “sentido” na atualidade: “(...) o mundo avança, se avança, mas com mais passos atrás do que dizia o Lenine, ou o Marx, já não sei” (Abelaira, 2004, p.225).

Aliás, por ser um leitor do mundo, o narrador sugere que o resultado dessa desvalorização da cultura é, sobretudo, a arte que se tornou comercial, como os “automóveis”, os “frigoríficos” e como as *t-shirt's* da personagem Adriana. A partir da trama de relações que o narrador tece entre as citações das camisetas que a personagem usa, veremos, no próximo tópico, a intertextualidade como recurso estético, que, além de apresentar as personagens femininas do romance, asseveram a autonomia da mulher na realidade pós-estadonovista, já que, para o narrador, o século XX e o XXI são marcados como os séculos das mulheres.

2.2 Tramas e mulheres

Como dissemos no capítulo anterior, *Nem só mas também* é o romance do processo

⁴¹ Costa & Godoy. **O capitalismo contemporâneo e as mudanças no mundo do consumo**. X Colóquio Internacional de Geocrítica, Barcelona: 2008. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/330.htm>>.

de escrita de um romance, que tem como autor o narrador-protagonista. Decidido a escrever sua vida como se escreve a história, ele passa a ficcionalizar sua memória, desconstruindo a pretensão à verdade característica do empreendimento historiográfico. Nestas desconstruções, o desvelamento contribui para a inoperância da obra, pois, uma vez que a desconfiança sobre o conteúdo narrado torna-se uma constante, a narrativa parece não produzir uma comunicação utilitária. Entretanto, assíduo frequentador de um café, o narrador escreve seus relatos na dispersão de vários níveis diegéticos, mostrando ao leitor a atual conjuntura portuguesa a partir do que ouve e observa das pessoas que frequentam este espaço, fixando na ponta de sua esferográfica o diálogo de desconhecidos e conhecidos como forma prática de perscrutar os vários níveis do real.

E dentre os conhecidos do narrador, perpassam a narrativa as personagens femininas, que, figurando como fios condutores do romance, nos permitem vislumbrar o lugar social da mulher na atualidade. Sobretudo porque a partir dessas personagens há a construção de uma trama de relações entre o texto e os intertextos sobre os quais a narrativa toma corpo e apresenta, por meio da esteticidade, o contexto da realidade pós-colonial.

Se, no tópico anterior, afirmamos que o narrador sugere, com a construção de intertextos, a desvalorização da cultura pela transformação da arte em produto comercial, isto é nítido com as *t-shirt's* da personagem Adriana. Relembrando seu passado, ele passa a contar sobre as suas ex-esposas, Mafalda e Julia, até que, na esplanada, reencontra sua segunda companheira com uma amiga, Adriana. Encantado, o protagonista cria em seus relatos um relacionamento amoroso ficcional com a mulher recém conhecida:

De resto dei pela amiga, antes mesmo de ver a Júlia, que vinha um pouco atrás e se demorara a fazer festas a um gato, por sinal um gato com ar de abandonado, muito magro, gato sem dono, regressado ao mundo agreste dos longínquos antepassados. Manso, o bom gato selvagem, imaginei. E a primeira coisa que na amiga me chamou a atenção (antes mesmo de ver o rosto dela) foi a camisa (a *t-shirt*, como hoje se diz), não eroticamente a curva do seio, mas estes versos nela escritos: “Una lonza leggiera e presta molto/ che di pel maculato era converta”. Vestida à vontade, jeans desbotados (Abelaira, 2004, p. 46).

Mas na ficcionalização de um romance com a personagem subjaz a ironia⁴², utilizada para que ele consiga dispersar pela superfície do texto as suas críticas à sociedade e à história. A começar pela sociedade, as camisetas que Adriana constantemente usa intrigam ao narrador, pois a partir delas ele questiona a consciência da mulher sobre suas escolhas. Isto porque os excertos descontextualizados que estampam as *t-shirt's* restringem-se a uma finalidade comercial intrínseca à indústria da moda, que tem relevante domínio psicológico e econômico no mundo, porque está associada ao consumo, à posse:

Apanhado de surpresa, um pouco atrás dela estava a amiga – e ainda dessa vez não foi o rosto dela que primeiro vi, mas a *t-shirt*, onde podia ler-se: “Je crois que deux et deux sont quatre et que quatre et quatre son huit”, a resposta de Don Juan a Sganarelle – e não pude deixar de pensar: “Por que escolheste essas palavras que no contexto da peça de Molière têm um significado herético, cheiram a enxofre? Saberás?” Mas passei adiante, não sem ainda me interrogar: “Compraste essa *t-shirt*, como compraste a anterior, a do Dante, e gostas de literatura, e também de mostrar que gostas de literatura. Além disso, escolheste-as por se encontrarem à venda, poderei ignorar que as tuas escolhas são escolhas segundas, poderei ignorar que o verdadeiro responsável pela lembrança desses versos, o verdadeiro responsável pela tua *t-shirt*, foi o estilista?” (Abelaira, 2004, p. 49).

Em tese, para o narrador, o fato de Adriana gostar de exibir seu apreço pela literatura com uma camiseta que traz um trecho “herético”, sugere que a apreciação individual e concentrada, própria do exercício literário, está se tornando uma apreciação superficial, irreflexiva e diluída nos estereótipos fomentados pelo poder econômico⁴³. Isto porque a descontextualização do trecho, enquanto heresia, segrega-o de sua força política e questionadora, de modo que a obra construída torna-se, apenas, produto de consumo que subtrai, conforme dá uma ilusão de cultura, a potencialidade interpretativa do texto literário. Esta postura pode estar relacionada com a massificação da obra, que, transformada em fetiche, reverbera na arte enquanto produto, refletindo a experiência social balizada entre *ter* e *ser*:

⁴² Em um tópico do Capítulo 3 explicamos o porquê deste relacionamento fictício ser irônico e quais os desdobramentos disto.

⁴³ O primeiro capítulo de nossa pesquisa mostrou como o narrador questiona a decadência dos leitores que, a cada dia, diminuem, já que o uso das tecnologias sobrepõe-se à atividade de leitura: “Ou ainda: daqui a cinquenta anos (ou já hoje?) os leitores do *Ulisses* não vão compreender a cena da vendedeira, medindo à porta o leite desejado pelo Buck Mulligan, não sei quantos quartilhos, a conversa (Abelaira, 2004, p. 24- 25).

(...) tanto na música como nas demais áreas, a tensão entre substância e fenômeno, entre essência e aparência agigantou-se em tal proporção que já é inteiramente impossível que a aparência chegue a ser um testemunho válido da essência (Adorno, 1999, p. 88).

Tal como já afirmamos, Adriana é uma personagem fundamental na obra, pois a partir dela há a tessitura de intertextos que compõem a crítica social e histórica na metanarrativa. Esta centralidade é percebida ao longo de todo o romance, pois o narrador-protagonista é constantemente interpelado pela figura da mulher, que, semelhante ao que faz a onça com Dante, n’*O inferno*⁴⁴, desafia-o ao longo de seu percurso⁴⁵: “A presença da Adriana estimulava-me a dizer o que sempre calara” (Abelaira, 2004, p.51).

A partir desta assimilação aproximamos as outras mulheres às feras⁴⁶ dantescas, visto que elas acompanham o narrador em seu “trajeto” sinuoso pela “floresta escura” do pós-25 de Abril. Percebemos que, para o protagonista, Mafalda, Júlia e Adriana estão sempre relacionadas uma a outra, circundando-o no decurso de toda a obra: “Para reencontrar a Adriana (excluí-la ou não), tornou-se necessário conhecer a Mafalda, sem ela não conheceria a Júlia e sem a Júlia não a conheceria a ela” (Abelaira, 2004, p.94). Assim, é perceptível que a experiência do narrador-autor relaciona-se à de Dante, protagonista da *Divina Comédia*, principalmente porque nesse clássico há menção a variados fatos que, interpretados, convergem na percepção de uma época, a fim de criticá-la. De modo geral, o que é significativo notarmos destas relações suscitadas pontualmente pelo narrador é como estes intertextos revelam suas leituras, isto é, a literatura que contribuiu para a sua formação de leitor, pois essa é a base para a sua escrita.

Além de atribuir novas significações ao texto, a intertextualidade, como veremos, é utilizada como recurso estético, já que, a partir dela, as personagens são apresentadas. No trecho seguinte, o protagonista apresenta ao leitor, a partir de referências extratextuais, a sua primeira esposa:

Não sei, no dia seguinte saí mais tarde de casa (esperei na varanda a chegada dela) e quando se afastou do carro, quando desapareceu,

⁴⁴ “Eis da subida quase ao mesmo instante/ Assoma ágil e rápida pantera/ Tendo a pele por malhas cambiante./ Não se afastava de ante mim a fera;/ E em modo tal meu caminhar tolhia, / Que atrás por vezes eu tornar quisera” (Alighiere, *O Inferno*, verso 32-36) (versão digital).

⁴⁵ Em outro momento do diálogo, o narrador afirma: “- Talvez. – Sem olhar para Adriana, sinto-me observado(...)” (Abelaira, 2004, p. 51).

⁴⁶ Em contrapartida, essa aproximação permite-nos observar estas mulheres sob uma perspectiva pejorativa. Afinal, Mafalda configura-se como a mulher adúltera insensível, Júlia como a mulher ressentida e Adriana como a que desperta o desejo: “Inerte, impaciente, matreira, insensível, lúbrica, feroz, humilhada, o homem projeta na mulher todas as fêmeas ao mesmo tempo. E o fato é que ela é uma fêmea. Mas se quisermos deixar de pensar por lugares-comuns, duas perguntas logo se impõem: Que representa a fêmea no reino animal? E que espécie singular de fêmea se realiza na mulher?” (Beauvoir, 1970: 25).

espreitei para dentro, à procura de sinais reveladores. Mafalda de Matos, um velho Liberation queimado do sol no banco de trás - a minha curiosidade cresceu. Quem lê o Liberation... Então lembrei-me de a ver sozinha no cinema (interessada num filme do Antonioni). «Sozinha» não significa necessariamente mulher só. Mas poderia significar. Que diabo, assim bonita e leitora do Liberation não conhecia quem a acompanhasse? Isso não provava nada, mas poderia provar. Sim, parecia triste, desamparada. Não apenas fisicamente sozinha, sentir-se-ia só, afectivamente só. Tentando esquecer a solidão na sala escura do cinema. Embora um pequeno pormenor pudesse deitar por terra esta teoria (e deitou-a, como vim a saber). O filme despedia-se nessa noite, explicando talvez a razão por que não o queria perder (todos os amigos e amigas já o teriam visto). Mas se não queria perder um filme do Antonioni... Liberation mais Antonioni igual a mulher inteligente, culta. Mulher inteligente e culta igual a mulher desejável (Abelaira, 2004, p.19).

E sobre estas apresentações há a desconstrução de “verdades” que circulam na sociedade de cerne patriarcal, pois o fato de Mafalda ter ido ao cinema sozinha não estava relacionado, como reconheceu o narrador, posteriormente, ao fato de ela ser uma mulher “afectivamente só”. Mas, ao ser apresentada como uma leitora do *Liberation*, jornal fundado na década de 70 por Jean-Paul Sartre, e como admiradora dos filmes de Antonioni, podemos descobri-la como uma mulher interessada em perceber o real por diversas linguagens, uma mulher “inesperadamente culta”, cujo engajamento desconstrói uma imagem estereotipada do feminino, posto que distancia a mulher dos espaços e dos assuntos referentes ao âmbito doméstico.

Recordando seu passado, o narrador relembra a traição de Mafalda, que, pedindo o fim do casamento, lhe confessou: “‘Amo o Bruno, que hei-de fazer?’ Ele e a mulher acompanharam-nos à praia nessa tarde. Explicou: ‘Amamo-nos há meses’. Eu não dera por nada” (Abelaira, 2004, p.37). Foi por causa deste desfecho que ele conheceu sua segunda esposa, Júlia, apresentada por Mafalda, que se sentindo “culpada”, segundo o protagonista, buscou-lhe uma nova companhia. Porém, os acontecimentos referentes à vida íntima do narrador mostram ao leitor a emancipação feminina frente à hegemonia masculina e ao sexismo, pois a atitude de Mafalda após a traição, apresentar ao seu ex-marido outra mulher, vai de encontro aos princípios determinados pelo patriarcado. Contudo, a autonomia da mulher, apesar de ser relatada, é ainda constantemente questionada por ele:

Insisto, ela não se desfizera - pelo menos, penso assim - do sentimento de culpa, herança da educação católica contra a qual,

feminista, lutava sem êxito, obrigando-se a actos absurdos. Certa vez, disse-me: «Fui para a cama com um homem acabado de conhecer só para provar a mim mesma que sou livre», mas eu nunca soube se falou verdade - ou a pura gabarolice de quem inventa fantasias, embora não se atreva a concretizá-las ou de quem queria experimentar-me (grifos nossos) (Abelaira, 2004, p.39).

É interessante sublinharmos como ele destaca que a atitude de Mafalda é absurda, explicando-a a partir da culpabilização “sentida” pela personagem. Porém, o que questionamos é: se essa atitude fosse de um homem seria tão absurda assim? Em outro momento do texto é possível constatar a perspectiva do narrador, que, mais uma vez, mesmo que destaque a autonomia das mulheres no fim do século XX e começo do XXI, parece censurá-la: “Percentagens: as professoras, as médicas, as juízas... Segundo parece, em Portugal mais do que em qualquer outro país da Europa... O mundo virado do avesso” (Abelaira, 2004, p.83).

Entretanto, liberdade sexual, novas configurações familiares e a participação da mulher na atividade econômica são temáticas relacionadas às mulheres do romance, que explicitam, cada uma a sua maneira, o embate feminino na legitimação de sua autonomia na esfera social. Um exemplo da participação da mulher na atividade econômica é Berta, personagem que, amiga do narrador dos tempos do MUD Juvenil, representa a responsabilidade feminina na economia familiar:

O Sérgio e a Berta, por exemplo, bom pretexto para uma meditação acerca da fragilidade das relações matrimoniais, hoje que as separações já não parecem mal e que as mulheres (nem todas) já não dependem economicamente dos maridos. Paradoxalmente, vou escrevendo sobre um casal desconhecido (o fascínio do caso) e nada acerca do Sérgio e da Berta. Apesar da breve referência à crise deles, não registei aquilo que agravou seguramente o mal-estar entre ambos: o Sérgio, forçado a reformar-se, atirado brutalmente para o desemprego (quando, há dez anos, comprava quadros do Pomar e do Jorge Martins, dispunha dum BMW fornecido pela empresa, poderia imaginar esse destino?). Como hoje se diz, notícia quase diária, a reestruturação, a racionalização da empresa (e ele contribuiu, imprudentemente, anos atrás, para racionalizá-la, agora paga). Enfim, os tratos de polé que sofre um termo (a razão) tão estimável! (Abelaira, 2004, p.125).

No romance, Berta e Sérgio significavam para o protagonista o casal ideal, que, diante das relações fracassadas dos amigos, era conservado pelo amor: “E então penso: as coisas vão mal entre a Berta e o Sérgio. Resistiram dezenas de anos, quando os amigos, todos eles, eu próprio, acabámos separados. O casal ideal, parecia-me” (Abelaira, 2004, p.21). Entretanto, o relacionamento parece ter se diluído devido ao problema financeiro

enfrentado por eles; problema que, conforme explica o autor, tem relação com a atual conjuntura portuguesa e mostra como as problemáticas da dimensão social impactam na vida íntima dos indivíduos:

O Sérgio prosseguiu: «As pessoas que nas eleições votam os nossos destinos». (...) a Berta, a mulher, insurgiu-se: «Preferes as decisões das ditaduras iluminadas?» O marido, assim acusado de elitismo: «Não, mas fico inquieto. Às vezes, convenço-me de que seria, não direi melhor, mas indiferente, atirar uma moeda ao ar, jogar aos dados, entregar à sorte a escolha dos nossos governantes. (...)». Frases que não pretendiam, insisto, propor qualquer muito especial teoria política (falar por falar numa reunião de amigos), mas que continuaram a irritar a Berta, criando entre todos nós um calado desconforto (se queriam discutir, por que não discutiam sozinhos, deixando-nos em paz?): «Os argumentos dos fascistas, do Salazar contra a democracia». Já perdida a calma, mas fingindo-se sereno, o Sérgio respondeu: «Os argumentos dos teus amigos soviéticos contra as democracias do Ocidente, apelidadas de puramente formais». - «Já não posso ouvir-te», rematou ela. E o Sérgio, quase tranquilo: «Naturalíssimo, ouves-me há quarenta anos». Precisaréi de acrescentar que, por mais que fizéssemos, mais graças que disséssemos, a reunião do aniversário do professor transformou-se num desastre? E o conflito entre os dois não ficou por ali, reacendeu-se daí a pouco. Porque o Sérgio se tornou pessimista e a Berta continua revolucionária - ou o casamento deles entrou em crise e essa crise obriga-os a contradizerem-se, independentemente daquilo em que acreditam? (Abelaira, 2004, p.13-14).

Mas, consideramos que o narrador fornece-nos o seu ponto de vista. Como pontuamos no parágrafo anterior, essa autonomia feminina é constantemente questionada (e estranhada), ademais de ser apresentada por ele. Nesse sentido, o que questionamos é até que ponto esta “inversão” dos papéis de Sérgio e Berta (que detém a responsabilidade financeira da família), indicada pelo narrador como fulcro da problemática entre o casal, não poderia evidenciar a perspectiva conservadora deste que detém o domínio do texto? Afinal, a partir de sua colocação, podemos interpretar que Berta não sente mais interesse pelo marido por ele não desempenhar o papel social “atribuído” ao homem em um matrimônio.

Outra personagem que nos possibilita perceber a autonomia da mulher portuguesa é Filipa. Filha do protagonista, apesar de ser raramente citada, em algumas passagens pontuais ao longo do texto, entretanto, ele aponta sua atividade profissional, mostrando o quanto ela ocupa outros espaços além do doméstico:

Até parece que adivinhava. Ou quase. Não que perdesse o caderno na

rua (essa preocupação não me assaltou), mas, com obras em casa, a barafunda, tudo de pernas para o ar, perdi o rasto dele. E ontem à noite, quando o reencontrei, escondido entre uma dúzia de revistas (distracção imperdoável, facilmente a Filipa poderia encontrá-lo), decidi actualizar as últimas novidades sobre o casal (não voltara a ver nem a Adriana nem a Júlia).

Por volta das três da madrugada, o telefone soou (por felicidade, a Filipa deslocara-se em serviço a Milão). Ainda hesitei em levantar-me, dormia a sono solto, e não eram horas de telefonemas. Mas, precisamente por não serem horas de telefonemas (um engano?, duas ou três vezes já isso me aconteceu), lá fui. Ocorrera-me que o professor Mendonça se suicidara (alguém me avisava), que a Direita dera um golpe de estado, que o Sérgio rompera com a Berta e pedia-me refúgio ou que a Filipa queria confirmar se eu dormia em casa, embora isso não seja muito o seu gênero (Abelaira, 2004, p.182).

Este fenómeno, de acordo com Barreto (2002), ocorre na segunda metade do século XX, em Portugal, quando “Modificou-se profundamente a presença da mulher na sociedade e no espaço público” (2002, p.10). Segundo o sociólogo, isto tem relação com

(...) a mobilização para as guerras coloniais, a generalização da televisão, a expansão dos serviços de saúde e de segurança social e o estabelecimento de redes escolares, postais e bancárias que, finalmente, cobriam todo o país (Barreto, 2002, p.09).

Porém, apesar desta integração, o narrador mostra o embate feminino com a hegemonia⁴⁷ masculina e com a instituição religiosa, uma vez que estes dispositivos⁴⁸ cercearam o comportamento feminino, reprimindo-o com base em princípios repassados de geração em geração:

⁴⁷ No Capítulo 3 apresentamos este conceito a partir das considerações de Raymond Williams.

⁴⁸ Compreendemos, neste trabalho, o conceito de “dispositivo” cunhado por Foucault, que, inclusive, é admitido por Agamben. Destruindo o pensamento foucaultiano, Castro afirma: “O dispositivo é, em definitivo, mais geral do que a episteme, que poderia ser definida como um dispositivo exclusivamente discursivo. Foucault falará de dispositivos disciplinares, dispositivos de poder, dispositivo de saber, dispositivo de sexualidade, dispositivo de aliança, dispositivo subjetividade, dispositivo de verdade, etc. Para sermos mais exaustivos, podemos delimitar a noção foucaultiana de dispositivo como se segue: 1) O dispositivo é a rede de relações que podem ser estabelecidas entre elementos heterogêneos: discursos, instituições, arquitetura, regramentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, o dito e o não dito. 2) O dispositivo estabelece a natureza do nexos que pode existir entre esses elementos heterogêneos. Por exemplo, o discurso pode aparecer como programa de uma instituição, como um elemento que pode justificar ou ocultar uma prática, oferecer-lhe um campo de racionalidade. (...)” (Castro, 2009, p.124).

- Que espécie de mulher é essa Júlia? - perguntei a custo, o Bruno estaria a ouvir, talvez se divertisse, mesmo contra a vontade.

Antes de responder, a Mafalda perdeu-se numa longa digressão, adorava as longas digressões:

- Vocês são completamente idiotas. - Irritou-me esta história do «vocês», eu sou eu. - Há por aí tantas mulheres interessantes e sozinhas e vocês nem dão por elas! Precisam de carinho, como tu - (irritou-me esta história do carinho) -, **mas não podem ser elas a procurar os homens, compreendes, a educação.** - Preparava-se para prosseguir com este discurso, quando a interrompi, sempre a pensar que o Bruno nos ouvia (ouvindo-a, reconstruía, irónico, as minhas palavras).

- Perguntei muito concretamente que espécie de mulher é essa Júlia. - **Impositivamente, hábito não esquecido de marido autoritário** (grifos nossos) (Abelaira, 2004, p.40).

Júlia, a segunda esposa, mantém uma relação conflituosa com o narrador em consequência do casamento fracassado. Apesar de se encontrarem constantemente na esplanada onde escreve, o protagonista explicita seu desconforto com a presença da ex-mulher, devido ao ressentimento que ela manifesta sobre o passado conjugal:

(...) enquanto a Júlia ajeitava numa cadeira vazia um saco de cabedal, um desses sacos onde as mulheres misturam tudo, agendas, cigarros, chaves, canetas, pequenas compras (interroguei-me também maldosamente se, à cautela, não guardaria lá uma caixa de preservativos). - Ele pensa sempre, quando uma mulher se separa, que há mouro na costa. Nunca tiraste essa ideia da cabeça, pois não? Nunca admitiste que me afastei porque a nossa relação perdera encanto. - Fez uma pausa, procurou no saco os cigarros, tirou das mãos da Adriana o meu isqueiro. - Eras tu que não querias separar-te, não encontraras ainda outra mulher. - Acendendo o cigarro: - Assim como assim, achavas-me preferível a nada, uma mulher com quem podias conversar inteligentemente, fazias-me essa justiça. Mas quando aparecesse outra... - Não completou a frase.

A Adriana, tirando os óculos para limpá-los com um lenço de papel, algo divertida:

- Não me digam que vão discutir.

A Júlia, atirando o fumo para cima de mim:

- Quando nos encontramos discutimos, quando digo sim, ele diz não (Abelaira, 2004, p.49-50).

Dado que, para o narrador, o segundo matrimônio foi indiferente, percebemos que, em muitos momentos, ele deseja relegar esta memória ao esquecimento: “Lembrar-me da Júlia sem a ter visto, seria difícil, há muitas outras coisas em que terei pensado sem as registar, insisto, por falta de significado ulterior (...)” (Abelaira, 2004, p.35), ainda assim, Júlia é frequentemente referida em seu relato, principalmente por ter impulsionado no ex-marido seu interesse pelo comportamento animal, que, por conseguinte, reverberou em seu desejo de perscrutar a “verdade”:

Acabara de ler, quase voluptuosamente, um livro sobre insectos, o vermelho e o negro são, em alguns deles (esqueci quais), um mecanismo de defesa, solene advertência aos predadores: «Perigo de morte, toxicidade!» Por outras palavras: «Podes comer-me, mas saibo muito mal e, bem pior, ficarás envenenado, morrerás». Instintivamente ou por experiência, os predadores afastam-se. De modo que, tenho de concluir, mesmo sem o amolador, talvez também me esquecesse do casal para pensar na Júlia - a Júlia, biofísica, mas de quem herdei a curiosidade pela etologia: vestida, quando a conheci, de vermelho e negro. Curioso, só hoje dou por isso, tantos anos depois, mas poderia ter dado por isso, e não dei, ao interessar-me pelo casal. E especulado até disparatadamente sobre uma revolucionária interpretação do romance do Stendhal. Claro, quando conheci a Júlia, não lera ainda o livro sobre os insectos, não me divertia ainda a conceber os homens como desprezíveis insectos, não pensei, a propósito dela: “Perigo de morte, toxicidade!” Pensaria mal, a Júlia não representou, apesar de tudo (digo, apesar de tudo), perigo de morte, ajudou-me a viver razoavelmente feliz por dois anos (Abelaira, 2004, p.28).

Entretanto, é justamente por saber desta indiferença que Júlia ressentia-se com o narrador-autor. Isto é sugerido quando ele aproxima à figura da mulher o romance de Stendhal, *Vermelho e Negro*. Nesta obra, o protagonista Julien Sorel é caracterizado por seu complexo de inferioridade, que é acentuado, inclusive, pela rejeição de sua amada, uma vez que a diferença de classe, visto que Mathilde de La Mole era da aristocracia, impossibilitava esta relação, que era considerada vergonhosa. Esta situação nos possibilita, a partir da intertextualidade enquanto recurso estético, perceber de modo mais amplo a personagem Júlia, assim como a visão que o narrador tem dela.

Ainda, na narrativa, Júlia e Adriana ocupam os espaços acadêmicos, marcando a presença feminina no discurso científico. As duas mulheres conheceram-se por causa de uma pesquisa, que, no romance, insinua uma metáfora, construída a partir de intertextos, que revogam a ausência feminina na história. Isto porque Adriana é linguista e desenvolve um trabalho com papagaios que, neste contexto, são considerados uma confiável (e irônica) fonte comprobatória da atividade feminina ao longo do devir histórico. É neste sentido, portanto, que a personagem é uma figura central no romance, pois, como dissemos no início deste tópico, é a partir dela que a sociedade e a história são criticadas.

2.3 Documentos vivos

As mulheres foram raramente vistas e ouvidas, afirma Margarida Calafate Ribeiro

(2008). Isto pressupõe que elas sempre falaram e agiram, mas, impedidas de participar da história oficial, foram retratadas apenas no domínio privado e no do amor, como nos mostram, também, os textos literários. De acordo com Ribeiro, a participação da mulher no 25 de Abril foi fundamental para a sua autonomia, pois incutida na revolução estava a promessa de Portugal como um país democrático assim como os outros países da Europa Ocidental:

(...) uma das principais conquistas de Abril foi a libertação da mulher. E terá sido, sem dúvida, em face da impensável situação que a subordinação em que à data se encontravam. Mas foi pela pressão que elas próprias exerceram, pela força política e cultural dos seus actos nas fábricas, nas instituições, nos jornais, nas universidades, lançando os primeiros trabalhos académicos sobre o tema na década de 1980, na vida política e cultural, pela sua inscrição própria na história através de ficções, pinturas ou esculturas, que esse lugar foi conquistado (Ribeiro, 2008, p.26).

Em choque com a cultura patriarcal, a mulher representada na narrativa abelairiana tem sua atuação na esfera política legitimada pelo registro do narrador. Como exemplo, emerge da memória individual do protagonista Berta, amiga e companheira dos tempos do MUD Juvenil, reconhecida como feminista e “agitadora”. Berta, questionando a linguagem, que sobretudo reflete a sociedade da qual germina, atesta seus valores ideológicos:

- Vocês mantêm ainda alguma atividade sexual? – A expressão “atividade sexual” parece-me ridícula, mas não encontrei outra. Decente, pelo menos.
Sem se perturbar:
- Raras vezes e por insistência dele.
- A pantera morreu em ti?
(...)
A Berta:
- Não, não morreu. Morreu em relação a ele.
- Tens um amante?

Sorriu, enquanto procurava na carteira o dinheiro para pagar o café.
 - Exageras... Que te leva a supor que te diria? – Encontra o dinheiro. – Às vezes penso nisso, mas quem se interessa por uma velha de sessenta anos, ainda por cima com este maldito ar sério que é o meu? – Riu-se.
 - Ou finjo, a minha imaginação não é séria, acho-a mesmo bastante desavergonhada.
 - Os sessenta anos, hoje, igualam os trinta de Balzac. – Atrevido: - Ainda és muito comível.
 - E já nem estou para complicações. Tive há muito tempo uma história e depois, para me desfazer dela, foi o cabo dos trabalhos. – Sempre sorrindo (pondo as moedas na mesa, preparava-se para me deixar). Forçando o humor: - Assim como há casas de meninas destinadas a homens, também deveria haver casas de meninos destinadas às mulheres. Quando estivesse aflita, ia lá. – Não sei porquê, imagino-a como um nu do Modigliani, primeiro, depois do Coubert (A origem do mundo), agora, inevitavelmente, ao escrever, completo o retrato com a Menina de Pernas abertas, do Schiele. – Mas o filme do Buñuel – poderia ela suspeitar por onde chafurdava a minha imaginação?) – Mete medo. (...) – A Berta olhou-me, provocadora: - Não sabes duma casa séria?
 - Eu sou uma casa séria. – O rapaz [da mesa ao lado] olhou-me para saber se continuamos a ouvi-lo.
 Imprevista (mas, concluindo pela modicidade da gorjeta posta na mesa, procura outra moeda):
 - Ias para a cama comigo?
 - Por que não? – Repeti, ousado: - És bem comível.
 Feminista:
 - Isso não se diz assim, sempre embirrei com essa linguagem masculina: pus-me nela, comi-a. Antes os palavrões. – Nunca lhe ouvi uma grosseria (a Berta, pertencera, ajuizadinha, ao tempo em que as meninas, mesmo as estudantes universitárias, não entravam num café sozinhas, nem fumavam em público, isso embora fosse uma agitadora do MUD juvenil (Abelaira, 2004, p. 179-181).

Nesse sentido, a intertextualidade continua a acrescentar no processo de significação do leitor, colaborando para a comunicação de possibilidades interpretativas, pois o romance *A mulher de trinta anos* (1842), obra em que a palavra do romance testemunha a ação da mulher, mostra-nos como a literatura acrescentou na representação feminina. Na obra de Balzac, a protagonista é percebida como uma mulher que foge dos padrões vigentes na sua época, revelando que no âmago da vida privada reside a angústia feminina diante do casamento, do amor, da responsabilidade sobre o futuro dos filhos e sobre sua condição enquanto mulher. Com este romance, Balzac, mais do que conceder o direito ao amor à mulher madura, retrata como a atuação feminina na esfera particular é consistente, permeada por escolhas que se diferem justamente por demonstrarem a responsabilidade da mulher da primeira metade do século XIX no seio familiar, em constante diálogo com a sociedade em que vive, e sobre a qual particularmente reflete.

Além disso, este livro, constituindo-se como uma das leituras do narrador, evidencia seu interesse em observar a mulher de sua época, assim como Balzac o fez, além de nos sugerir uma leitura da personagem Berta ⁴⁹ na qualidade de uma mulher que, madura e com um casamento arruinado, busca viver o amor em sua integridade e sem as expectativas das mulheres mais jovens.

A representação da mulher na literatura também subsidiou o retrato dos papéis sociais desempenhados por cada sexo. De acordo com Ribeiro, na literatura portuguesa as mulheres ocuparam o não-lugar próprio daquelas que aguardaram, apoiaram e asseguraram a vida familiar enquanto os homens empreendiam viagens. E, do mesmo modo, as mulheres preencheram o não-lugar na memória e na gesta imperial. Contudo, o 25 de Abril marcou a literatura pós-colonial como descolonização política e do saber (Ribeiro, 2007, p.17), afirmando a urgente necessidade de uma revisão do passado histórico. Ribeiro pontua que “Não se trata, portanto, do fim da História, mas de uma mudança da ordem da História a partir de múltiplos lugares e sujeitos e do fim, sim, do Ocidente como mito (...)” (Ribeiro, 2007, p. 17). Desta transformação, irrompe a mulher que, subalterna de qualquer sociedade humana, em qualquer momento histórico, continua a falar, e agora é ouvida, subvertendo o silêncio socialmente motivado pelo patriarcado. Assim, reclama uma mulher a quem o narrador conheceu no Algarve: “A História não quis saber de nós, brinca às escondidas connosco, despreza-nos” (Abelaira, 2004, p.69).

A narrativa de Abelaira, ao contrastar passado e presente, mostra que ser mulher, “nascer” mulher, hoje, não é mais um infortúnio. Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, explica-nos esta questão ao afirmar que a mulher teve legitimado o seu direito (e supriu a sua necessidade) de ser reconhecida como uma liberdade autônoma, pois embora tenhamos (ainda) muito para ou alcançar, hoje a nossa feminilidade não se constitui como princípio que nos relega ao isolamento. Ainda que recaia sobre nós o poder da preeminência masculina, já não estamos mais restritas ao silêncio, visto que nossas vozes são, cada vez mais, ouvidas e nossa presença está, ainda mais, frequente (e permanente) em diversos espaços:

Muitas mulheres de hoje, que tiveram a sorte de ver-lhes restituídos todos os direitos do ser humano, podem dar-se ao luxo da imparcialidade; sentimos até a necessidade desse luxo. Não somos mais como nossas predecessoras: combatentes. De maneira global ganhamos a partida. Nas últimas discussões acerca do estatuto da mulher, a O.N.U.

⁴⁹ Os quadros citados pelo narrador também se constituem como intertextos que colaboram para a percepção erótica de Berta, em justaposição à mulher austera e revolucionária apresentada.

não cessou de exigir que a igualdade dos sexos se realizasse completamente e muitas de nós já não vêm em sua feminilidade um embaraço ou um obstáculo; (...) (sic) (Beauvoir, 1970, p.21).

Por isto, simbolizando uma voz que fala para ser ouvida, no romance, a personagem Adriana detém a possibilidade de mudar a História. Linguista, ela faz uma pesquisa com papagaios que, como memórias vivas, podem impulsionar sua reescrita. O que Adriana analisa são os diálogos dos papagaios que compõem a sua experimentação científica e que são valiosos para a pesquisadora à medida que, além de retomarem a pronúncia de línguas mortas, podem fundamentar a “correção” da história oficial:

Após a hesitação, como quem já se sente cansada de contar sempre a mesma história (leigo, espero não deturpar muito as palavras dela):

- Um etnólogo, amigo do professor Samuel Butler meu professor de Stanford, conheceu no Amazonas dois velhos que viviam isolados, mal falavam português, e misturavam estranhamente palavras de famílias linguísticas muito diferentes, algumas já desaparecidas. Intrigado, o meu professor dirigiu-se imediatamente lá, mas quando chegou os velhos haviam morrido. Encontrou então na cabana seis papagaios muito faladores que obviamente repetiam a fala dos velhos. Ou a coisa seria mais complicada? Na inicial suspeita do professor, depois confirmada, a fala dos seus papagaios ilustrava, melhor ou pior, lacunarmente, claro, a história de algumas línguas, inclusivamente referenciava a possível língua-mãe, a língua da qual terão nascido todas as línguas. Enfim, de geração em geração os papagaios terão transmitido a memória dessas línguas. Percebe agora? – Interrompeu-se para beber o café que entretanto o empregado trouxera. – Note – prosseguiu depois – de um modo geral as palavras distribuem-se isoladas sem contexto, mas em muitos outros casos temos frases completas e até diálogos. Às vezes, para reconstituir uma história, recorreremos não apenas a um papagaio mas aos outros, cruzar informações. Pior que um puzzle. Mas um novo instrumento para desvendar o nosso passado, entrar em contacto com o que eles foram ouvindo aos homens ao longo dos milénios.

- Até custa a crer... – Corrijo o cepticismo, receoso de perder a simpatia da Adriana: - Que vos leva a dar crédito aos papagaios?

- Muitas vezes dizem coisas já conhecidas, confirmam-nas. Olhe, um deles, o antepassado de um deles, viveu seguramente em casa

do Uccello, trata-se duma conclusão indesmentível, embora nunca pronuncie o nome Uccello. Como sabemos? Repete um surpreendente diálogo anónimo entre um casal. “Vem-te deitar, é tarde”, diz, concluímos, a mulher. E depois o homem: “Ah, não imaginas como é apaixonante estudar a perspectiva”. Ora, nós conhecemos, pelo Vasari, um diálogo extraordinariamente parecido entre o Uccello e a mulher. Impressionante, não? Antes podíamos desconfiar do Vasari, agora acabou-se. Mas há muito mais (Abelaira, 2004, p.155-156).

Entretanto, notamos que os papagaios como uma fonte verídica do passado indicam que, sob o carácter absurdo da pesquisa de Adriana, uma vez que os trechos dos diálogos são descontextualizados e remontados no entrecruzamento de informações, está a paródia. Nela, os intertextos que se manifestam nos diálogos dos repetidores contribuirão para a inversão da realidade a fim de criticá-la. Isto é o que Jenny (1976) explica enquanto intertextualidade no nível formal e do código, visto que a paródia, como dissemos no tópico anterior, “relaciona-se com a obra que caricatura e com todas as obras parodísticas constitutivas do seu próprio gênero” (1976, p.06). Completamos com a perspectiva de Agamben, que define a paródia como não-lugar do canto, uma vez que está ao lado do canto, do texto que caricatura e o transpõe ao ridículo, e por este aspecto “garante a impossibilidade de aproximação àquilo com que tenta unir-se” (Agamben, 2006, p.65), visto que

(...) a paródia não só coincide com a ficção como constitui o seu oposto simétrico. Porque a paródia não põe em dúvida, como faz a ficção, a realidade do seu objeto – este é, deste modo, tão insuportavelmente real que interessa, precisamente, mantê-lo à distância. Ao “como se” da ficção, a paródia opõe o seu drástico “assim é demais” (ou “como se não”). Por isto, se a ficção define a essência da literatura, a paródia mantém-se, por assim dizer, no patamar desta, obstinadamente estendida entre realidade e ficção, entre palavra e coisa (Agamben, 2006, p.68).

Dessa forma, o grupo do professor Butler, ao passo que problematiza e corrige os dados registrados na historiografia, coloca-os em questão. Entretanto, a narrativa parodística demarca a impossibilidade de fixar o real a partir de uma única perspectiva, pois Adriana, ainda que se contraponha ao que foi registrado, utiliza o mesmo método empregado pela tradição, “reconstruindo” a história e a “verdade” à sua maneira:

- Fica para outra vez - defendeu-se a Adriana. Continuando: - Só um papagaio vive comigo, o Papageno, guardo a voz dos restantes cinco num gravador. O mesmo acontece com as outras assistentes do Butler.
- Após um silêncio: - Acredita que um dos papagaios repete a conversa do Protágoras com um aluno? - Num ar teatral: - «A mulher é a medida de todas as coisas». A mulher! Está a ver como uma frase, nem sei se irónica, acabou completamente desnaturada pelos homens, adquiriu uma universalidade que não pretendia. Reivindicação feminista? Uma coisa é óbvia, **onde Protágoras dizia «a Mulher» os comentadores, homens, claro, escreveram «o Homem».**

- Os antepassados dos seus papagaios souberam escolher os donos, o Ucello, o Protágoras...

Sem se perturbar, contando pelos dedos:

- O Sócrates, o Ulisses, o Aquiles, o Agamémnon...

- Conta a história da deusa Ninlil - insistiu a Júlia, enquanto a Adriana procurava numa pequena bolsa qualquer coisa.

- Ainda hoje comprei um isqueiro e já o perdi. Uma vez deram-me um Dunhill - (quem lho teria dado?) - e perdi-o. Depois disso só os quero baratos. - Passei-lhe para as mãos o meu e puxei dum cigarro (tinha prometido a mim mesmo não fumar mais até à hora do jantar). - Uma lenda suméria. Já sabíamos, numa placa de argila, havia uma tradução, embora com algumas falhas, que a deusa Ninlil confessara ao deus Enlil que tinha uma vagina estreita e sabíamos também... - Tentou acender, sem êxito, o meu isqueiro.

(...)

- O isqueiro da Júlia também não acendia. - Que diabo! - comentou. - A leitura da inscrição nunca levantara dúvidas. A Ninlil dissera, na tradução existente, você pode lê-la no Kramer, se não me falha a memória: «Enterra-me o teu pénis como um touro selvagem!» **Ora bem, o papagaio diz uma coisa um pouco diferente: «Enterra-me o teu dedo como um touro selvagem!», tudo na língua suméria, salvo a palavra tik.** Explicação fácil, os especialistas souberam traduzir com rigor «enterra-me» e «como um touro selvagem», tudo na língua suméria, **mas não sabiam traduzir a palavra tik**, que significava a coisa que iria enterrar-se, **ignorantes de que na língua-mãe, proposta pelo professor Ruhlen, tik significava dedo.** Pois, que havia de serse não o pénis? Mas o aparente sentido traiu-os. Felizmente, um papagaio, testemunha presencial, ouviu a Ninlil...

Eu:

- Os papagaios corrigem os especialistas e nesse sentido dão-lhes crédito... - Após uma pausa: - **A pronúncia dos papagaios não tem sotaque?**

Ríspida:

- **Ignoro se tem sotaque, mas ficamos a saber como se pronunciam as palavras, até aqui só conhecíamos a escrita** (grifos nossos) (Abelaira, 2004, p.157-158).

A ironia do narrador na apresentação dos fatos entretece a crítica à história oficial e à história alternativa, descoberta por Adriana, a partir da comicidade. O fictício, nesse sentido, reivindica a entrada da mulher na história, mas também incide sobre as instituições do saber, que podem ser compreendidas como dispositivos que “produzem” a realidade. Notamos que a crítica do narrador vai muito além, pois como garantir a

veracidade do conteúdo “reproduzido” pela memória de um papagaio se, assim como a memória humana, ela é possível de ser contestada, devido à sua inexatidão? A literatura, então, desestabiliza a “realidade” banalizando-a com a ironia e o cômico, para explicitar que a elaboração do real, do que é considerado “verdadeiro”, é ancorada na linguagem que, em sua capacidade operativa, contribui para a circulação de informações que, cristalizadas, podem ser determinantes na dinâmica social, regulando comportamentos e saberes:

- Lembram-se do princípio da Ilíada, o conflito do Agamémnon com o Aquiles? O antepassado do Papageno decerto assistiu à cena. - Iniciara a frase encostada repousadamente ao espaldar da cadeira, mas, quando acelerou a curva da interrogação, inclinou-se para a frente. - A prova da realidade histórica da Guerra de Tróia.

- Não terá ouvido uma recitação da Ilíada? Encostou-se de novo às costas da cadeira:

- A memória do papagaio é anterior ao Homero. - Perante o meu franzir de sobrancelhas: - **Tudo leva a crer.**

Sorriso:

- **Tudo leva a crer...**

(...)

Irónico:

- A deusa Atena, por exemplo, não participa nas conversas?

- Pois, um dos aspectos mais interessantes, bem demonstrativo de que o Papageno, o antepassado do Papageno, foi testemunha do acontecimento.

- Percebo - digo com o ar mais sério deste mundo -, o papagaio transmite-nos as palavras apaziguadoras da Atena, confirmando-nos assim a existência da deusa.

Esquece a ironia:

- A questão é essa, não ouviu. - Fica à espera da minha réplica, mas como me mantenho calado, continua, triunfante: - A Atena não intervém, a Atena não existe, o papagaio não pôde ouvi-la. - Nova pausa, procurando obter uma reacção da minha parte.

(...)

- Os papagaios sabem a história da Ilíada de cor?

- **A memória dos papagaios está cheia de lacunas**, já lhe disse, aliás não terão assistido a tudo. Mas não acha admirável ouvirmos falar o Ulisses, saber que o Ulisses existiu? O Ulisses, o subtil Ulisses... O relato, praticamente completo, da fala do Ulisses ao rei dos Feaces, a descrição da descida aos infernos... (grifos nosso) (Abelaira, 2004, p.158-159).

Ainda, a narrativa, mais uma vez, mostra como essas verdades são construídas estrategicamente, pois Adriana constrói seu trabalho selecionando as informações que convergem aos propósitos de sua pesquisa:

- **Cruzando no gravador** as falas dos outros papagaios, concluí que

ouviram Deus.

- Ouça: mesmo admitindo essa conclusão, e não quero agora discutir o valor científico dos papagaios, o importante, sensacional, não me parece o Abraão nem a língua-mãe, tudo ninharias, mas Deus, não compreende? Andaram os homens séculos e séculos à procura duma prova da existência de Deus, acabaram por desistir de encontrar a prova, desistiram até do próprio Deus e vem agora a Adriana acordar-me, não por causa da descoberta de Deus, mas dum hipotético Abraão e da língua-mãe... Francamente!

(...)

- Repito: **Deus não fala em aramaico ou hebraico, fala na proto-língua proposta pelo professor Ruhlen**, a língua-mãe de todas as línguas. Percebe agora, **o meu interesse não se concentra na existência de Deus, mas na língua-mãe** (grifos nossos) (Abelaira, 2004, p.185-186).

Além de provarem a existência de Ulisses e a de Deus, por serem animais do âmbito doméstico, os papagaios são os “documentos vivos” que testemunharam o que diziam as mulheres. Se a hegemonia masculina as silenciou durante anos, os papagaios anulam este silêncio, posto que, na repetição, dão voz às mulheres do passado sem qualquer tipo de “alteração” do que foi dito por elas. Logo, essa genial construção paródica incide sobre a ausência feminina na história oficial (e também sobre a “quase presença” da mulher na história construída pelos homens), uma vez que a memória dos repetidores, figurando como escavação arqueológica feita por uma pesquisadora, recoloca a mulher no plano histórico-social:

- Ora muitos papagaios viveram nas alcovas das mulheres... O que elas disseram, o erotismo delas! - Repetitiva: - Como desconheciam os documentos vivos que guardavam em casa, falavam à vontade. Aconteceu com os papagaios o que durante muito tempo sucedeu com os fósseis, ninguém adivinhou os segredos escondidos. E à semelhança da arqueologia e da paleontologia, eis o nascimento duma nova ciência (Abelaira, 2004, p.162).

Voltando à Idade Média, Adriana mostra para o narrador o diálogo de uma castelã com sua dama, em que aquela, ao revelar suas relações sexuais com seu confessor, questiona o prazer enquanto experiência exclusiva ao homem. Devido à densidade das contestações da castelã, Adriana tem material para comprovar, e por isto considera escrever a Georges Duby⁵⁰, que já na Idade Média a mulher questionava o discurso religioso:

⁵⁰ Historiador francês especialista na Idade Média, Georges Duby (1919-1996) publicou vários livros, dentre eles, **A história das mulheres**.

Eis um resumo (a Adriana tenciona mandar a Georges Duby uma cassete com a fala dos papagaios, acompanhada pelos necessários esclarecimentos):

Seria compreensível que Deus, concedendo prazer à fornicção (felix conjunctio), a considerasse pecado?, interrogavam-se filosoficamente - e a própria interrogação significa já, embora ingenuamente, espíritos abertos, como de certo não haveria entre os homens do castelo (ou haveria entre teólogos heréticos). E continuavam: sendo santo tudo o que vem de Deus, o mal esconde-se nos pensamentos que, esses, sim, podem escapar à atenção divina, transviados pelo Demónio. Prosseguiam: Como acreditar que Ele criasse tão grande prazer para traiçoeiramente conduzir os seus filhos ao pecado? Deus, sumamente bom, não poderia proceder maldosamente e a crença de que as mulheres, ao contrário dos homens, deveriam guardar intacto o sexo ou, pelo menos, somente para conceber, era seguramente invenção dos homens. Afinal, se as mulheres foram retiradas da costela de Adão, como se diz nas escrituras, não provaria isso que herdaram dele as mesmas qualidades, pois do mesmo só pode retirar-se o mesmo? Se os homens têm direito ao sexo e não há sexo sem mulheres (ignoravam a homossexualidade, tanto quanto julgo deprender-se), então o masculino e o feminino harmonizam-se, são complementares. E onde há complementaridade, onde um exige outro, não pode passar sem ele, há igualdade, não há oposição (Abelaira, 2004, p.215-216).

E não apenas isso, os diálogos “evidenciam” que estas mulheres também tinham preocupações referentes à igualdade entre os sexos, “preconizando” o feminismo ainda no período medieval. Afinal, ausência da mulher na história oficial silenciou a sua voz, conquistada tardiamente, o que sugere que a necessidade feminina de ser reconhecida como uma liberdade autónoma sempre foi uma constante e não algo recente:

Mas, note-se, as conversas não revelam apenas a reivindicação, se assim posso dizer, da igualdade nos domínios do erotismo. Voam mais alto, referem-se à igualdade social. Este grito de guerra de uma dama:

«Inventaram que precisamos de protecção, dada a nossa natureza a que chamam feminina, mas não precisamos de protecção, protecção que não é protecção mas opressão». Textual.

Perguntas e respostas modernas, reveladoras de manifesto pendor para a especulação teológica, metafísica e até sociológica. Escandalosas, embora um tanto ingenuas, se nos lembrarmos que as fazem mulheres da Idade Média, convencidas de que ninguém mais as ouvia (mas ouviram-nas dois papagaios). Verdadeiramente revolucionárias, alterando todo o nosso pensamento acerca dessas mulheres.

«Não se nasce⁵¹ mulher», diz uma delas, faltando-lhe apenas a conclusão da Beauvoir (Abelaira, 2004, p. 216-217).

Os diálogos repetidos pelos papagaios, ao reivindicarem a entrada da mulher na história, sobretudo com os diálogos de mulheres da Idade Média, vão de encontro à

⁵¹ E Simone de Beauvoir pontua: “Em verdade, ninguém nasce gênio; e a condição feminina impossibilitou até agora esse ‘tornar-se’” (1970, p.172).

representação feminina vigente nesta época e que reverberou por séculos. Simone de Beauvoir explica que, no período medieval,

A mulher acha-se na absoluta dependência do pai e do marido: no tempo de Clóvis o mundium pesa sobre ela durante toda a vida; mas os francos renunciaram à castidade germânica; na época dos merovíngios e dos carolíngios reina a poligamia; a mulher casa sem seu consentimento, repudiada segundo os caprichos do marido que tem sobre ela direito de vida e de morte; tratam-na como uma serva. É protegida pelas leis, mas na qualidade de propriedade do homem e mãe de seus filhos (Beauvoir 1970, p. 120).

Nesse sentido, o fictício constrói uma representação da mulher que revoga o não-lugar feminino na história registrada, uma vez que é fundamental considerarmos que a história também é feita de silêncios, de lacunas, e é justamente por este aspecto que necessita de revisões:

Concluindo: está por fazer a história das mulheres (a história do que pensaram as mulheres), impossível talvez escrevê-la, mas os papagaios são documentos preciosos. Aliás, segundo a Adriana, há muita coisa ainda por decifrar na fala deles (...) (Abelaira, 2004, p.220-221).

Simone de Beauvoir, intertexto mencionado na narrativa, propõe-se a fazer, grosso modo, esta retificação. A estudiosa reflete sobre a condição da mulher na confluência dos âmbitos psicológico, sociopolítico e sexual. Seu trabalho direciona o pensamento filosófico nas questões femininas, tornando-se um “tratado” que busca fundamentar o lugar da mulher a partir do reconhecimento do não-lugar a que foi submetida. Para Beauvoir,

(...) toda a história das mulheres foi feita pelos homens. Assim como na América do Norte não há problema negro e sim um problema branco (Myrdall, American dilemma); assim como “o anti-semitismo não é um problema judeu; é nosso problema” (J.-P. Sartre, Réflexions sur la Question juive); o problema da mulher sempre foi um problema de homens. Viu-se porque razões tiveram eles, no ponto de partida, a força física juntamente com o prestígio moral; criaram valores, costumes, religiões; nunca as mulheres lhes disputaram esse império. Algumas isoladas – Safo, Christine de Pisan, Mary Wallonescraft, Olympe de Gouges – protestaram contra a dureza de seu destino; ocorreram, por vezes, manifestações coletivas: mas as matronas romanas, ligando-se contra a lei Ápia ou as sufragistas anglo-saxônicas, só conseguiram exercer uma pressão porque os homens estavam dispostos a aceitá-la. Eles é que sempre tiveram a sorte da mulher nas mãos; dela não decidiram em função do interesse feminino; para seus próprios projetos,

seus temores, suas necessidades foi que atentaram (grifos da autora) (Beauvoir, 1970, p.167-168).

É em confluência a esta perspectiva, portanto, que a literatura pós-colonial, como afirma Margarida Calafate Ribeiro (2008), busca a reconfiguração dos múltiplos olhares e vozes que compõem o devir histórico. Da pluralidade dos questionamentos teóricos, em conflito com os cânones, há a necessidade de recuperar lugares e sujeitos, atentando-nos, aliás, para o perigo das perspectivas unilaterais, até porque, segundo o narrador, “A História tem apagado muitos [documentos], apaga a maior parte deles e disso nunca veio mal ao mundo, a História tal qual a conhecemos resume-se ao que não foi apagado” (Abelaira, 204, p. 231). Assim, a narrativa de *Nem só mas também*, propicia a recuperação desses documentos, destas vozes, na mobilização de narrador e leitor, que se coadunam na significação de uma palavra que, poética, inoperativa, enlaça-se (ou não) a outros domínios do conhecimento para, na fabulação literária enquanto ato artístico, mas também político, representar a realidade pós-colonial a partir de textos dentro de um texto.

Capítulo 3 - Construir a utopia com a desconstrução da narrativa

“O homem que se exprime, produz algo e se realiza, mas de modo diferente do que acontece quando trabalha” (1968, p.204), revela Ricoeur⁵². Aqui a palavra está relacionada ao trabalho, tornando-se o esforço principal do agente humano na transformação do ambiente humano. Nesse sentido, a palavra torna-se ferramenta, pois “É o homem que se exprime que transforma seus utensílios antecipando, pela linguagem, as novas maneiras pelas quais o corpo se exercerá sobre a matéria” (1968, p.205). Entretanto, essa mesma palavra que opera revoluciona a sua forma de utensílio quando o sofrimento e o malogro introduzem o homem na reflexão e na interrogação.

Em oposição à palavra imperativa, que exprime um “faz fazer” ao homem que se faz significativo e a indicativa, relacionada ao modo como nos verificamos e nos declaramos, Ricoeur situa a palavra dubitativa: “A palavra que quer dizer, que procura e aspira compreender, é também palavra dubitativa, palavra optativa, palavra poética” (sic) (1968, p.210). Se a palavra interroga é porque existe dúvida e, conseqüentemente, possibilidade. Assim, o filósofo vislumbra o questionamento por sua capacidade de reagir ao pensamento mecânico, pois a palavra não se reduz à função verbal da vida cotidiana, das técnicas, das ciências, dos códigos, da política, da polidez. O essencial da linguagem, afirma Ricoeur, escapa à natureza do trabalho: “a palavra significa, mas não produz⁵³” (1968, p.214).

Ao longo dessa pesquisa afirmamos o caráter estético e político do romance de Abelaira, assim como de toda obra de arte. Desse modo, *Nem só mas também* **pode** ser lido a partir de sua inoperosidade, em oposição à comunicação instituída. No primeiro capítulo, deslindamos a ficção escapando à verdade oficial, quebrando-a, e introduzindo a “verdade” na potencialidade do real. Em seguida, demonstramos os intertextos e os contextos abrindo a leitura às possibilidades, conferindo o estabelecimento de uma, não única, coesão a partir das referências extratextuais; isto é, a intertextualidade, em *Nem só mas também*, mostra como não há a verdade única, mas planos da verdade. Ambas as interpretações despontam da postura ética do leitor: compreender, tecer os dispersos fios da narrativa é uma escolha, do contrário, o texto pode ser lido por seu vazio, por sua

⁵² Ricoeur, Paul. **História e Verdade**. Tradução de F. A. Ribeiro. Forense: Rio de Janeiro, 1968.

⁵³ “Produz” assume a acepção de “criar (bens ou utilidades) para satisfazer as necessidades humanas; fabricar, manufaturar”, de acordo com o dicionário Houaiss.

nulidade, e ainda assim, mediante seu esvaziamento, não deixará de sugerir seu aspecto político.

Neste capítulo, mostraremos a linguagem por sua capacidade de dizer na cesura de sua função operativa, que está relacionada ao trabalho e à produção. No romance, essa palavra que interroga, que é dúbia e desviante contribui também para o caráter utópico do texto, que pode ser percebido no “sonho acordado”, no devaneio encerrado nos interstícios das anotações, sugerindo a realidade desejada. Além disso, questionar é, mais uma vez, aniquilar a Verdade e iluminar os múltiplos planos da verdade, como nos propõe a personagem do Professor Mendonça. A partir desta perspectiva, podemos notar a importância da interpretação, considerada outro plano da verdade e que é indiscutivelmente relacionada ao tempo, conforme sugere a menção, no final do livro, ao empreendimento de Pierre Menard.

3.1 Linguagem errante, mundo pluridimensional

A palavra dubitativa é aquela que coloca em questão e convida ao entendimento. De acordo com Ricoeur, “Só a dúvida converte a palavra em pergunta e a interrogação em diálogo, tendo em vista uma resposta e resposta a uma questão” (1968, p.210). Dessa forma, a palavra dubitativa é recíproca e por esse aspecto está voltada para o outro, que pode conter a resposta, que pode redarguir. Isto significa que esse outro é considerado integralmente segunda pessoa, anulando-se enquanto “isto” próprio do produto manufaturado. A oportunidade à resposta, concedida pela palavra que duvida, faculta o homem a restituir-se como “tu” que tem a capacidade de responder.

Nesse sentido, aquele que duvida abre o que foi encerrado às possibilidades, pois Ricoeur afirma que “A coisa, o fazer e o fazer-fazer são virtualmente postos em questão pela palavra dubitativa: mundo, trabalho, tiranos são contestados globalmente pelo poder corrosivo da palavra” (sic) (1968, p.211). Com efeito, a criação da possibilidade suspende o sentido único do real, do que está feito, ancorando-o na esfera do possível: “Verdadeira ou falsa recordação, ou seja, recordação posterior, ao escrever?” (Abelaira, 2004, p.32).

Análoga é a negação, que também abre à possibilidade, quando, contrariando, inquire. Assim,

(...) tudo aquilo que é, é; mas a palavra pode dizer aquilo que não é; e assim se pode desfazer aquilo que está feito. Negar é riscar um sentido

possível. Gesto improdutivo por excelência; gesto que não trabalha; mas gesto que introduz na crença espontânea, na posição ingênua de um sentido, o traço decisivo que risca de ponta a ponta e retira o que fora proposto, como se depõe um príncipe (Ricoeur, 1968, p.212).

Entretanto, a palavra que duvida, e assim desvia, não é facilmente admitida como a palavra que indica. A dúvida não é sempre “benquista” ou respeitada, sendo tendencialmente rejeitada e temida, uma vez que interpela algo que poderia estar restrito ao unidimensional. O filósofo francês explica que, historicamente, esta unificação do verdadeiro pode ter sua origem em dois poderes: no polo clerical, enquanto poder espiritual, e no polo político, relacionado ao poder temporal (1968, p.168). Embora na Renascença veio a lume o caráter pluridimensional da verdade, ainda hoje a dúvida, a questão, é percebida como ameaça, resultando em conflito.

A verdade em seu aspecto singular, segundo Ricoeur, significa concordância do nosso discurso com a realidade, isto é, expressa que nos colocamos em consonância com algo ou alguém. Mas, como desdobramento desta concepção, a “conformidade” de nosso pensamento também pode estar relacionada à repetição de uma ordem já estruturada, a partir da qual nossa manifestação não tem de descobrir ou inovar, tampouco conflitar com o indício de qualquer contestação (1968, p.169). A dúvida, de encontro a essa percepção, representa que

nos afastamos dessas verdades corriqueiras ou preguiçosas, é fácil de ver que o gesto de nos dispormos conforme... tal qual é a coisa, vincula-se a todo um trabalho que consiste precisamente em elaborar um fato enquanto fato, a estruturar o real (1968, p.169).

Com efeito, toda estruturação do real provém de uma hegemonia, que desenvolve e propaga significados, crenças e valores. Ironizando estas verdades que circulam no seio social, diz o narrador: “Portugal, verdadeiro oásis, o Cavaco tinha razão” (Abelaira, 2004, p.145), remetendo ao governo de Cavaco Silva, que, na década de 80, afirmava Portugal como um “verdadeiro oásis”⁵⁴. Entretanto, devido ao descompasso entre esta afirmação e a realidade econômica portuguesa, a frase foi muito criticada e referenciada em outros romances, como em “O ano da morte de Ricardo Reis”, de José Saramago. Assim, para melhor discorrermos sobre esta questão, tomamos de Raymond Williams (1979) a

⁵⁴ O discurso de Cavaco Silva retoma o discurso salazarista, que, diante da Europa pré-segunda guerra mundial, consolida Portugal como “oásis da paz”.

afirmação de que, em um sentido prático, a hegemonia difunde suas formas de domínio e de subordinação, que, por sua vez, incidem sobre os processos de organização social, controlando com base na ideia de uma classe dominante. Nesta perspectiva, a hegemonia

É todo um conjunto de práticas e expectativas sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constitutivos e constituídos – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso de realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se, na maioria das áreas de sua vida. Em outras palavras, é o sentido mais forte de uma “cultura”, mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vividos de determinadas classes (Williams, 1979, p.113).

Mas, sob a verdade estruturadora do real, é imprescindível considerarmos que “Fomos educados para perceber a verdade como espetáculo para nosso entendimento” (Ricoeur, 1968, p.173), visto que em nossa sociedade há a premissa de que a verdade congrega os homens, contrapondo-se à mentira, que os dispersa. Com a ciência experimental surge a verdade como verificação representativa do poder de convicção percebido por uma comunidade de homens (Ricoeur, 1968, p.170) e desta concepção emerge o conhecimento de um estilo único e simples de comportamento face ao real. Porém, à medida que colocamos em questão um ponto de vista antigo, um costume, uma convicção, segundo Ricoeur, de súbito, tudo vacila e, assim, percebemos a precariedade do “mundo ético” (1968, p.176). Em confronto, a palavra dubitativa reintroduz outras dimensões e aponta para o fato de que a consciência moderna, progressivamente, “não cessa de pluralizar-se” (1968, p.177).

Essa pluralização é percebida inclusive no romance, e no caso de *Nem só mas também*, a linguagem dubitativa incorre na lógica do texto, posto que altera a sua composição. O desvelamento do fictício, decisivo na coerência da narrativa, e a dispersão referencial, que contribui para o comprometimento da coesão do texto, como vimos nos capítulos anteriores, garantem o desempenho de uma linguagem que a todo o momento coloca a narrativa em questão (e, conseqüentemente, toda a estrutura social de onde ela se origina): é difícil fixarmos seu “sentido”, que nos escapa, ao passo que nos salta aos olhos, e indica um caminho plausível para a “ancoragem” da significação. Ainda, o fato de o narrador compor diversas camadas temporais distancia-nos de um real factível de

apreensão e que, dessa forma, é considerado absoluto. Nesse sentido, a vacilação das afirmações que não se sustentam e que são colocadas à prova pela ficção desnudada prisma uma linguagem que cintila a potencialidade da dissimulação e que, por isto, é poética. É nesse sentido que a dúvida, ao ampliar a verdade, desenreda do pluridimensional a verdade da arte que, por seu turno, incide sobre a fragilidade do mundo ético dos homens. Isto posto, elucida Ricoeur:

Ao preservar a cor, e o som, e o sabor das palavras, o artista, sem explicitamente desejá-lo, ressuscita a verdade mais primitiva do mundo de nossa vida, que o sábio sepulta; ao criar mitos e figuras, interpreta ele o mundo e institui de modo permanente um julgamento ético sobre nossa existência, mesmo sem exercer função moralizante, e sobretudo quando não exerce tal função (Ricoeur, 1968, p.178).

O pensamento de Ricoeur ajuda-nos a refletir sobre a inoperosidade proposta por Agamben, à medida que a palavra poética assumida enceta “a dimensão do possível na tessitura sem vazios do fato bruto (no duplo sentido do estar-feito e da sua verificação)” (Ricoeur, 1968, p.211). Isto quer dizer que essa palavra, como expressão do possível e de uma nova experiência da palavra, não tem a função operativa “(...) que determina a linguagem como um instrumento dedicado a determinado fim” (Agamben, 2006, p.127), mas “(...) é a captura e a neutralização do meio puro por excelência, quer dizer, da linguagem, que se emancipou dos seus objetivos comunicativos e fica, assim, disponível para um novo uso” (Agamben, 2006, p.127).

Nessa capacidade de apenas dizer, a linguagem do romance opõe-se ao poder que desde sempre “tentou assegurar que tinha o controlo da comunicação social, servindo-se da linguagem como meio para difundir a sua ideologia e para induzir a obediência voluntária” (Agamben, 2006, p.126). Assim a dúvida suplanta a certeza, porque essa nos isola em um espaço limitado e as reflexões do narrador provocam-nos justamente porque nos tiram desse lugar, conforme descortinam o absoluto, revelando-nos a vastidão das probabilidades (e das incertezas): “Demoro-me a saltar de uma coisa para outra, ideias sem nexos - obrigado a reconhecer que constantemente me deixo levar pela traiçoeira imaginação, esquecendo a verdade, se é que posso adivinhar a verdade” (Abelaira, 2004, p.88). As implícitas e explícitas indagações contidas no texto desconstroem a “unidade” da narrativa, alteram a sua lógica e desfiguram a importância que damos ao “sentido”, afinal, de acordo com o protagonista: “(...) a busca do sentido carece de sentido, mas sinto-a inevitável (...)” (Abelaira, 2004, p.93). Dessa forma, leitor e narrador vacilam no decurso da linguagem errante, entretanto, esta errância conduz o mundo unidimensional à ruína.

3.2 A palavra que interroga e sonha: o jogo literário

Portanto, a quebra do instituído é possível com a palavra dubitativa, que poética, optativa, convida à reciprocidade. *Nem só mas também* em seu aspecto estético e político revela que, nesta palavra que desvia e interroga, “uma crítica da vida já é uma vida nova” (Ricoeur, 1968, p.178). E isso porque para o narrador o que resta é a esperança, qualidade aprendida com a personagem do Professor Mendonça que, ao pontificar o valor do questionamento, revelou aos seus alunos a magnitude de um mundo que não se esgota em uma resposta:

Os outros professores ensinaram-me respostas, nunca as perguntas que as provocaram - e por isso esqueci as respostas. Ora o professor Mendonça (ensinava Física) passava o tempo a dizer-nos que as perguntas são mais importantes que as respostas, só elas exprimem curiosidades, e sem curiosidades não há cultura. Muitas vezes, chamava-nos à pedra e dizia: «Vamos lá então à lei de Boyle-Mariotte» e quando começávamos a papagueá-la, cortava-nos a voz: «Não pedi a recitação da lei, guarda as recitações para o catecismo, a lei não me interessa, quero sim saber a que perguntas ela corresponde, quais as preocupações de dois cavalheiros que viviam longe um do outro e talvez nem se conhecessem». A característica do bicho-homem, dizia, com o seu amor pelas fórmulas excessivas, resume-se à qualidade de perguntador e, neste sentido, os verdadeiros homens são as crianças, quando crescem deixam de perguntar, esquecem-se da sua humanidade, regressam aos macacos, os macacos e até as formigas conhecem as respostas, ignoram as perguntas. As respostas variam com os tempos, acrescentava, só as perguntas permanecem, embora possam mudar de sentido (Abelaira, 2004, p.91)

O verbo “papagueá-la” é utilizado de modo interessante, expressando o quanto a repetição é desprovida de criticidade. Assim, podemos perceber como, para o Professor Mendonça, saber, conhecer, não é citar uma referência literalmente, mas refletir sobre ela. Essas recitações, de acordo com a personagem, devem ser relegadas ao “catecismo” que, referente à Igreja Católica, tem o interesse em oprimir a capacidade reflexiva do homem, para assim, enquanto aparelho repressor, controlar. Para o professor é a capacidade de perguntar que nos circunscreve em nossa humanidade e nos separa dos outros animais,

uma vez que o questionamento, para a personagem, favorece ao homem a sua autonomia.

Como vimos ao longo deste estudo, em uma sociedade em que o conhecimento não é concedido de modo igualitário, a cultura é desqualificada, a arte é meio comercial, a política e a história não “progridem”, a economia incide sobre os homens (controlando com a moda, com os “pokémons”, com os “frigoríficos”) e o desemprego assola em âmbito coletivo as subjetividades, a figura (e a voz) do Professor Mendonça, no romance, contribui para semear, a partir do questionamento, o desejo por um mundo melhor. Sua postura questionadora reflete no papel social desempenhado por seus alunos, que buscam e sonham, cada um à sua maneira, com outra realidade:

Precisarei de dizer que, nas aulas ou nos corredores, nos falava de mundos para nós desconhecidos (vivíamos no universo do futebol, do Texas Jack, etc.) como a grande música, a pintura, a literatura ou a ciência? Precisarei de dizer que fui de propósito a Borgo San Sepolcro porque ele nos falou do Piero della Francesca, e sem ele nunca teria ido lá - ou teria, mas por outras razões, embora também incluíssem o Piero della Francesca? Claro, existindo o fascismo, nunca falava explicitamente de política. Mas perguntar não representará uma das principais virtudes da esquerda, embora, quantas vezes, ela se esqueça das perguntas para proclamar respostas idiotas e intolerantes, sobretudo quando conquista o poder e vê na contestação manobras diabólicas?

Repito: sem o professor Mendonça, eu seria outro e não teria lido certos livros que prolongaram a influência dele, até contra ele. Talvez, ouvindo os patriotinheirismos da Mocidade Portuguesa, me entusiasmasse com o Salazar (Abelaira, 2004, p.91-92).

Porém, agora que está idoso, o Professor não sente mais a esperança que sentia no passado. Segundo o narrador, ele “não quer mostrar-se velho, caturra antiquado, incapaz de acompanhar os novos tempos - pensa, no fundo, que o mundo enlouqueceu (...)” (Abelaira, 2004, p.95). Dessa forma, ainda que o Professor se preocupe com os acontecimentos referentes à atual conjuntura explicitando o quanto está concatenado a ela, ele revela aos seus ex-alunos: “- (...) Deixei de pertencer ao vosso mundo, o mundo das vossas preocupações” (Abelaira, 2004, p.99). O protagonista, então, questiona a descrença do Professor Mendonça porque ela não condiz com o “outro” professor do passado: “E este pessimismo radical, mais do que o desespero pela situação do mundo, deve-se à perda completa da esperança, agora que tem quase noventa anos?” (Abelaira, 2004, p.135). Isto porque, para o professor, o presente não corresponde ao futuro que fora desejado no tocante de seus ideais:

Nunca imaginaste que Jesus Cristo e Marx foram pagos pelo Demónio para enganar os povos, criando-lhes ilusões que os ajudassem a viver? – Nova pausa. – Nesse caso, só a arte nos resta, mas então a arte não passa de uma mentira. A cultura... – Alterou o tom de voz para imitar os oradores cancioneiros: - Eduquem o povo e ele exigirá da televisão propagandas culturais! Não, o povo não quer esses programas, quer toda a trampa que a televisão lhe fornece... Os níveis de audiência, a cultura, produto artificial, não foi feita à medida dos homens. A nossa vaidade de intelectuais ou de pseudo-intelectuais, como dizem os bem-pensantes! A que propósito seremos nós os educadores? Beethoven, Tolstoi, Leonardo, tudo artificial, nada têm a ver com os homens, são, no sentido rigoroso da palavra, lixo. O Demónio inventou a Beleza para distrair os homens, explorados.

(...)

- Passei a vida enganar-me e a enganar os outros, sempre suspeitei que esta fosse a realidade. – Olhava-me agora de frente, queria ouvir-me, esperava de mim, suponho, a prova absoluta do seu erro, mas que poderia eu dizer, que inesperados argumentos poderiam invocar que ele não conhecesse? De súbito: - Envergonho-me de falar assim. Toda a minha vida de professor foi uma burla, pura mentira, insisti em pregar aquilo em que já não acreditava. – Repetiu: - Sempre soube (Abelaira, 2004, p.134).

O narrador, diferentemente de Mendonça, acredita em um futuro melhor. Apesar de tecer sua crítica ao presente e ao passado, ele esmera o futuro como espaço de possibilidades, já que este é incerto. Por isto, a descrença do professor não é facilmente aceita por seus ex-alunos, devido à influência daquele em suas vidas. Como exemplo, temos a personagem Eurico que, também inspirado por seu antigo professor, crê na “implacável marcha da história” apesar de ter sofrido a violência e a repressão da ditadura:

O Eurico (ouvira de certo as penúltimas palavras do Sérgio) respondeu: - Sim, também estou preocupado. - E de súbito: - Não só com ele, com vocês.

- Conosco? - pergunto, sem compreender. Intempestivo:

- Sim, extraordinário como o capitalismo, a força da propaganda invisível, conseguiu lavar os vossos cérebros. - Evocando o velho Marcuse, que aliás detestava: - Digeriu-vos.

(...)

- A queda da União Soviética acabou convosco.

- A derrota da União Soviética vinha de longe, começou subterraneamente com o Estaline - emendo.

- Não os ideais.

A primeira vez que o ouvia criticar, pelo menos implicitamente («Não os ideais») o Estaline, sempre me dera a impressão de concordar com ele, de ignorar os campos de concentração ou de considerá-los um mal necessário. O Eurico, o único de nós que passou pela cadeia, resistiu já não sei quantos dias à tortura do sono. Sempre me dera a impressão de que, embora meu sincero amigo, não hesitaria em mandar-me para um campo de concentração, por eu levantar algumas dúvidas e ser portanto perigoso. Que sofreria (meu sincero amigo, não duvido), mas capaz.

Enfim, o Eurico fascina-me com a sua fé, a capacidade de resistir às desilusões, a generosidade que até na vida prática revelou ao adoptar uma criança cega (Abelaira, 2004, p.31).

E, malgrado o protagonista tenha visto o fracasso de seus ideais, uma vez que o 25 de Abril não trouxe a Revolução, ele percebe que o futuro poderá transgredir todo o passado (e o presente) atroz. Logo, é por confiar na transformação do futuro (e isso não estaria relacionado com o progresso intrínseco ao devir histórico?) que sua narrativa revela cariz utópico:

À noite encontrei-me com o Eurico, moramos perto, vamos muitas vezes depois do jantar à pastelaria da esquina.

- Falei de manhã com o professor Mendonça – digo. – Que podemos fazer por ele? Um velho que perde as esperanças e que as perde depois de as ter sentido toda a vida...

- Sabes? – diz. – Também eu às vezes desespero. Ainda hoje ouvi dizer a um dos nossos famosos economistas que as questões sociais não devem perturbar a racionalidade dos investidores. Que animal! Mas depois penso: apesar de tudo, a humanidade foi sempre progredindo e se foi sempre progredindo, continuará a progredir... O que antes era utopia foi a pouco e pouco...

- O passado nada prova sobre o futuro. – Faço uma pausa. – Nada prova, mas...

- Mas?

- Mas, por mais voltas que dê, não posso deixar de acreditar que vivemos o tal passo atrás, antes de... Sim, acredito, apesar de em certos momentos também me invadir o pessimismo, acredito que ultrapassaremos este momento, que dentro de mil anos ou de vinte ou de dez, um novo mundo há-de surgir. Como já dizia o Verchinine⁵⁵... Inesperadamente, ele levanta-se e abraça-me.

Precisarei de dizer que esse abraço foi a coisa melhor que me aconteceu

⁵⁵ O narrador faz referência à peça “Três irmãs”, de Anton Tchekhov. A personagem citada é Verchinine, um tenente-coronel do exército de Moscou que, no auge de seus quarenta e três anos, nutre grande esperança no futuro: “(...) A vida os afogará, porém os senhores não desaparecerão por completo, sem deixar vestígio. Mais tarde, depois do seu desaparecimento, já haverá seis pessoas como os senhores, depois doze, e assim por diante, até que por fim as pessoas da sua espécie constituirão a maioria. Em dois ou três séculos a vida na terra será incrivelmente bela. Essa é a vida de que o homem necessita e se por ora ainda não existe, devemos pressenti-la, esperá-la, sonhar com ela, preparar-nos para ela. Por isso devemos ver e saber mais do que viam e sabiam nossos pais e avôs”(Tchekhov, p.14-15) (versão online).

nestes últimos tempos? (Abelaira, 2004, p.135-136).

E esse caráter utópico da narrativa está, principalmente, relacionado à escrita. Como dissemos anteriormente, apesar de o narrador tecer sua crítica sobre o presente e o passado, o futuro é, por ele, aberto enquanto processo. Isto é ainda mais explícito quando percebemos a utopia presente em toda palavra dubitativa, pois é imprescindível não considerarmos, e retomamos a afirmação de Ricoeur, que “uma crítica da vida já é uma vida nova” (Ricoeur, 1968, p.178). Assim, é com a palavra do romance que o protagonista, ao mostrar para o leitor, com o fictício, o “real” que observa do café, aponta para a esperança no futuro. Afinal, analisar-se em um determinado tempo a partir de uma linguagem errante, e esta é uma capacidade que envolve toda uma formação ideológica, compreende instilar no “Quem sou?” e no “De onde vim?” a espera ao invés do fracasso:

Mas seria como sou, vicioso questionador das situações mais comezinhas, se, em vez de frequentar (não decidi eu) o Gil Vicente, me matriculasse noutro liceu? (De qualquer modo, não se deve ao acaso a matrícula no Gil Vicente, morava perto, e perto, porque o meu pai encontrara perto a casa que lhe convinha, mesmo por cima da mercearia familiar). Na origem da pergunta, o professor Mendonça (Abelaira, 2004, p.90).

Ernst Bloch, investigando a função e o conteúdo da esperança, especifica o caráter utópico de toda espera. De acordo com o filósofo alemão, a espera amplia o ser humano ao invés de estreitá-lo, pois “O que importa é aprender a esperar. O ato de esperar não resigna: ele é apaixonado pelo êxito em lugar do fracasso” (Bloch, 2005, p.13). Sobretudo, a esperança significa procurar no mundo aquilo que ajuda o próprio mundo, pois ela requer que as pessoas se projetem naquilo que desejam, tornando-se parte de sua espera:

A falta de esperança, é ela mesma, tanto em termos temporais quanto em conteúdo, o mais intolerável, o absolutamente insuportável para as necessidades humanas. (...). Enquanto o ser humano se encontrar em maus lençóis, a sua existência tanto privada quanto pública será perpassada por sonhos diurnos, por sonhos de uma vida melhor que a que lhe coube até aquele momento (Bloch, 2005, p.15).

Com efeito, Bloch considera que a obra de arte nasce dos acordos e dos desacordos entre sonho e realidade. De modo mais amplo, na capacidade humana de sonhar subjaz

os trabalhos na arte, na ciência e na vida prática, já que em todo presente há uma antecipação do que ainda não veio a ser (Bloch, 2005, p.21). Nesse sentido, o filósofo pontua que o caráter utópico das obras ocorre em diversos níveis, pois se considerarmos que a utopia ultrapassa o curso natural dos acontecimentos, o “nada” é também uma categoria utópica, ainda que extremamente antiutópica há nela uma possibilidade objetiva (Bloch, 2005, p.22). Assim, ao contrário de somente ser um estado ideal, Bloch explicita que o conceito de utopia engloba compreender que toda obra de arte, enquanto percepção essencial de caracteres e de situações, abriga a possibilidade sobre a realidade existente (2005, p.25), mas em seu sentido prático, a utopia consiste nos sonhos de uma vida melhor, que anseia a felicidade, concepção que foi inaugurada pelo marxismo.

No sonho há o desejo de ver tudo melhorar e isto é ainda mais explícito nos sonhos diurnos, isto é, nos devaneios: “Se alguém sonha, nunca fica parado no mesmo lugar. Move-se, quase que a seu bel-prazer, do lugar ou condição em que se encontra naquele justo momento” (Bloch, 2005, p.32). Por isso, o narrador coloca o amor como a possibilidade diante da vida sem encanto. Um exemplo é Matilde e Aurélio, o casal fora do tempo, que exprime o quanto, para o protagonista, enquanto autor de romance que imagina e que sonha acordado, o amor, situado na esfera íntima, é esperança, o campo em que é possível agir, já que a “retórica política” e “Portugal”, como ele diz, ou seja, a esfera social, é ainda sem solução:

O Aurélio pôs em cima da mesa o jornal, um livro, o maço de cigarros, mas neste momento não fuma nem lê. Podem conhecer-se as pessoas, pelo menos até certo ponto, pelos jornais que lêem? Sobretudo os livros. Dize que livros lêes, dir-te-ei quem és. Essencial descobrir o título. Pois, não lê, espera pela Matilde - e, qualquer coisa me diz, ignora se ela aparecerá. Não combinaram, apesar de tudo espera. Se não combinaram, não virá - pelo menos de acordo com a imagem que dela faço («Se apareço, revelo saudades e que vou lá mesmo sem a certeza de ele ir»). Possivelmente, até disse ao Aurélio que não poderia, embora pudesse, mas essa recusa faz parte do jogo (do amor e do acaso). E por imaginar que ela pensa assim, veio com a esperança de ela não resistir a aparecer. O Aurélio, adivinhando as hesitações da Matilde, hesitações entre o desejo de ir e a decisão de não ir, adivinha o pensamento dela:

«Se vou, mostro o desejo de vê-lo e é preferível deixá-lo na incerteza». Há outra hipótese: decidiram não se encontrar mais. Talvez ele declarasse amá-la (ou deu-lho a entender) e ela amedrontou-se.

Zangarem-se parece-me pouco provável, encontraram-se uma ou duas dúzias de vezes, vivem ainda o belo sonho. Mais provável, ela angustiar-se-á com as possíveis consequências, consciente de terem os sonhos um preço, precisa de pôr-lhes fim, combatê-los, aceitar a vida, mesmo se à vida falta encanto. Curioso o emprego, neste contexto, da palavra «preço». Enfim, o dinheiro como referência universal (também já deve existir no

Instituto de Pesos e Medidas de Paris - e em platina irídiada). Mas tudo depende de quem ela é, se disposta a arriscar, sujeitando-se à sorte de perder o marido, se não quer perdê-lo, se quer conciliar o marido com o sonho - e se isso é possível, possível que mais ninguém saiba (na América, em cada três mulheres uma tem aventuras extra-conjugais, um em cada dez filhos não nasceu do marido - e em Portugal?). O Aurélio ainda a conhece mal. Sobretudo eu, eu não a conheço - casada ou não? Se permaneceu sempre fiel ao marido ou aos maridos, até se tem marido. Mas aposto: a primeira vez (Abelaira, 2004, p.122-123).

Outro exemplo é o seu imaginado relacionamento com Adriana, que reverbera em imagens em que o amor, ou o amor como possível, retira o protagonista de sua realidade. Seu sonho é tão nítido que o narrador, assim como o leitor, tem dificuldade de compreender se, afinal, conhecia ou não Adriana, pois ele se imiscui no devaneio registrado, e que justamente por ter sido registrado, melhor dizendo, por estar no presente da narrativa, se materializa como “realidade” que revela o desejo de outro real em outro espaço:

Olhou-me longamente, sentindo benevolmente, suponho, o ridículo do nosso diálogo, fascinada, lembrando-se (imaginação minha?) de que todas as cartas de amor são ridículas, adivinhando um inesperado futuro naquele nosso encontro. Ou: aceitando que o ridículo não era ridículo, tratava-se de uma troca de bilhetes de identidade onde estariam registadas as nossas habilitações, morada, data de nascimento, interesses (não ainda os números dos telefones).

- Sim, quem não visitou a Grécia muitas vezes, pelo menos em imaginação?

Ao aceitar o tema da imaginação, confirmava que, sem me conhecer, nos conhecíamos desde a aurora dos tempos, tínhamos linguagem comum, mesmo se louca, e respondi:

- A Grécia de onde todos viemos. - Com o sentimento de passearmos de mãos dadas em Micenas (Cnossos ou Santorini, tanto faz).

(...)

Na Grécia, sonhei. Ela irá à Grécia, eu irei à Grécia. E um dia, acaso somando-se a múltiplos e convergentes acasos, em Delfos... Com naturalidade, descobrindo-a no templo redondo, começaria: «Como estávamos a dizer...». Imitando literariamente a frase do Frey Luis de León, de regresso à Universidade de Salamanca, após muitos anos dum exílio decidido pela Santa Inquisição.

A tempo: a mulher do Algarve (esqueço a do telefone, mas tanto faz) e supondo-a a Adriana, supondo também que nos viremos a amar (Abelaira, 2004, p.69-73).

Posteriormente, ele explicita o teor de imaginação em seu próprio sonho, demarcando a literatura como jogo:

Que outras t-shirts traria nas vezes seguintes? A curiosidade redobrou, o sonho de nos virmos a amar cresceu.

Expectativa falhada. Nos dois dias seguintes, quando se sentou à

minha mesa, nem versos nem pinturas - e muito menos me assaltou o sentimento de a reconhecer num desconhecido onde e num desconhecido quando. Mas na terceira, pude ler os famosos versos do Blake:

«Tiger, tiger, burning light / In the forest of the night». Lembrei-me então, só então, e demoradamente, que já no passado encontrara uma fascinante mulher com uma t-shirt igual. A minha desencadeada memória interrogou-se. A mulher do Jardim Botânico? A dos Uffizi? A do Algarve? Claro, a do Algarve - e voltei a vê-la, nítida, a esconder com o guardanapo de linho a mancha de gordura na toalha (aliás, no meu relato desse encontro algarvio, referi-me aqui àqueles versos, mas então ainda a Adriana não aparecera com eles). Dificuldade: a mulher que eu sonhara vir de novo a encontrar, encontrei-a pouco depois casada e sem corresponder às minhas esperanças. Assim, a Adriana não era portanto essa mulher, mas não pude deixar de imaginar (a imaginação preocupa-se pouco com a realidade, a coerência dos factos): por que não? E se ela fosse a mulher do Algarve, embora não pudesse ser? Ou: e se ambos, embora não um com o outro, tivéssemos tido um encontro igual, exactamente igual? Também: se ela, por engano, reconhecesse em mim quem afinal eu não era (não fora, não sou) e pusesse agora a t-shirt que então vestira, para me estimular a memória, memória que, afinal, não podia ser minha? Lembrei-me da velha ideia: talvez a Natureza, pobre de imaginação (ou porque as combinações de situações sejam finitas), conhecesse apenas uns biliões de situações diferentes, talvez que elas se repetissem e voltassem a repetir-se, embora com outras pessoas (neste momento, na Nova Zelândia, alguém viverá uma situação semelhante à minha). Mas se a Adriana me reconhecesse, embora ilusoriamente, eu também teria de a reconhecer, mesmo se ilusoriamente - repito. Ou: talvez por deslize, a Natureza colocasse no Algarve a mulher errada, sendo a Adriana que a Natureza pretendia pôr lá. Como quando, numa peça de teatro, a actriz principal adocece e substituem-na por outra - outra que, todavia,

representa o mesmo papel, a mesma personagem. O grande teatro do mundo (Abelaira, 2004, p. 107-108).

De modo semelhante aos sonhos é a brincadeira, afirma Bloch, porque “Brincar é transformar-se, ainda que na certeza de voltar a ser o que era antes” (Bloch, 2005, p.30). Assim, na imaginação, que o desnudamento do fictício assevera, e na dissimulação de uma literatura assumida como jogo é possível relacionarmos a quebra do unidimensional com o aspecto utópico, que reluz na linguagem poética o porvir de um mundo que se transforma. Nas situações comezinhas registradas pelo narrador este horizonte é delineado e mostra, na pequenez dos gestos contingentes, o interesse, o olhar dos homens sobre os próprios homens, em auxílio:

Tiro um cigarro, procuro um isqueiro no bolso, perdi-o não sei onde (ou o Ezequiel ficou com ele). Se ela fumasse! Não fuma. Já ninguém fuma, raríssimos hoje os fumadores (não tenho a certeza disto, faço do que me parece, ignoro as estatísticas). E enquanto penso assim, um rapaz sentado um pouco adiante estende-me um isqueiro. Sinto uma extrema felicidade com o gesto dele, um desconhecido a quem nada obrigaria a emprestar-me o isqueiro! O mundo é belo! (Abelaira, 2004, p.195).

Própria do narrador, esta crença no futuro é também percebida por seus leitores. Sem nos esquecermos de que o protagonista é um autor de romances, há uma passagem da narrativa em que ele cita o seu encontro com uma leitora, que diz:

- O optimismo, a sua fé na humanidade... - Continuou: - Irrita-me na literatura actual o pessimismo, como se não houvesse salvação para o mundo. – Concedeu, experiente: - E pessimistas todos nós somos, o mundo não dá grandes razões para o optimismo (Abelaira, 2004, p.143).

Entretanto, mais do que mostrar os elogios de uma fã, nessa passagem temos o embate entre autor e leitor. Este, suprimindo a sua criticidade ao entrar em contato com um livro, pode atribuir sentidos que não são relevantes para a leitura de uma obra, pois, como veremos na passagem abaixo, será que as histórias de amor são, de fato, a temática central dos romances? E a intenção do autor, até que ponto adivinhá-la é decisivo para a leitura?

- E as relações humanas... A literatura moderna esvaziou o amor, só fala de sexo, sexo e mais sexo. - Definitiva: - Os seus livros

reabilitam o amor. - Tento identificar-me com esse romancista, por um momento esqueço-me de mim e, desistindo de desfazer o equívoco (além disso, agradava-me aquela admiração, experiência nova), senti-me obrigado a dizer qualquer coisa, embora mínima:

- Acha?

- Não negue. A história da Merícia e do Mário. Interessante, os nomes deles começam pela mesma letra. Foi intenção? Li que os autores não escolhem ao acaso os nomes, cada nome impõe-se como um enigma lançado aos leitores.

- Se calhar fingem o enigma - digo, céptico (o meu amigo Alexandre Barroso, o romancista, vai buscar os nomes das personagens masculinas aos jogadores de futebol e os nomes femininos às cançonetistas).

- O passeio de mãos dadas no parque de Monsanto, no meio de flores silvestres. Noutro qualquer romancista acabariam por fazer amor. - Expressão macia, mas corou. - No fim, quando se despedem, ele arranca umas boninas e engrinalda-lhe os cabelos. Tão bonito!

A minha veia irónica não resistiu a dizer (sentia-me envergonhado por ela me pôr a falar de boninas):

- Sabe que nunca vi boninas, só em verso? Desconfio até que se extinguiram nos fins do século XIX, tal como os mamutes. Ou comeram-nas os poetas. - Realista: - Mas não acha pouco verosímil fazerem amor em Monsanto?, passam sempre pessoas. E há a polícia. - Esquecendo-me das numerosas prostitutas que se oferecem em Monsanto.

Indignada com a minha ironia:

- Por que se arma em cínico? Os romancistas não se preocupam com essas dificuldades, já li um romance em que se faz amor num avião.

- Por sinal, uma das minhas fantasias: fazer amor num avião com uma jovem desconhecida que inesperadamente me dá o braço, minutos depois de o avião levantar. Mas ela não queria desiludir-se comigo:

- O seu objectivo, sei bem, é mostrar que o amor, o amor verdadeiro, não se reduz ao sexo, pode mesmo existir sem sexo, puro sentimento. Por que se fingiu cínico e quis desvalorizar o sentido profundo dos seus romances?

Chegara o momento de desfazer o equívoco, mas faltou-me a coragem (sentia até algum prazer) (Abelaira, 143, p.144).

A ironia do narrador, que comenta cinicamente cada afirmação da leitora, contribui para a dessacralização da figura do autor. Além disso, ao registrar como esta leitora busca compreender e fixar o objetivo de um autor, ele indica como a leitura é um procedimento que depende da postura ética assumida pelo leitor, pois qual a importância de apreender o “sentido profundo” de um romance a partir daquilo que o romancista intenciona dizer, quando, efetivamente, ele diz?

3.3 Nem só..., mas também

A problematização da escrita perpassa todo o romance de Abelaira. De modo geral, vimos como o registro, a escrita da história e a do romance são contestados, de modo que a linguagem passa a refletir sobre si mesma. Entretanto, este processo é semelhante com a leitura, pois a reivindicação de um leitor ativo e coparticipante da narrativa, exhibe-a enquanto processo que se (des)consolida a cada página narrada, ruindo com a ordem unidimensional, à medida que se reorganiza como representação de um mundo pluridimensional, copulativo.

No capítulo anterior enfatizamos o fato de que o narrador-autor é, essencialmente, um leitor do mundo e de sua narrativa. De fato, isto fica claro no fim do livro, a partir da seção denominada *Explicação inútil (leitura desnecessária)*; esta colabora para a dissimulação contida no texto, já que termina por aniquilar (ou reiterar) a figura do autor, que não revela o seu nome, e que por ser um autor de romance “faculta-nos” a reconhecê-lo como o próprio Augusto Abelaira:

Eu, Doroteia, sobrinha do Autor, esclareço:

1 - O texto da obra agora publicado com o título Nem Só Mas Também termina exactamente, se bem me informaram, na última página do caderno quadriculado a que o Autor várias vezes se refere, mas ninguém poderá afirmar que não continuasse num segundo caderno. De facto, o Autor veio a morrer dois anos depois na Sicília - uma morte que o teria encantado, se pudesse prevêê-la: grandiosamente num templo grego de Selinunte - morreu depois de doença prolongada, como diriam pudicamente os jornais, caso ele merecesse as honras do necrológio jornalístico. Ter-se-ia perdido esse segundo caderno, assim como se perdeu a tradução que andava a terminar? Não continuou, eventualmente por falta dum caderno quadriculado? Desistiu, pura e simplesmente? Questões aparentemente insolúveis, às quais deverão acrescentar-se outras: e se o caderno não fosse o primitivo, mas um caderno pretensamente escrito, muitos anos depois, à maneira de Pierre Menard? Por brincadeira, ele costumava dizer aos amigos que o seu sonho era escrever o Quixote, não o de Cervantes, mas o de Menard. Ou escrito, de memória, para depois o comparar com o primitivo (grifo do autor) (Abelaira, 2004, p. 235).

Essa ambiguidade ocorre porque conforme o romance se autorreferencia em letras grafadas em itálico é possível, em um primeiro momento, interpretarmos que a nota não faz parte do corpo da narrativa, sendo especificamente uma referência extratextual. A menção à morte do autor por doença prolongada, e devemos lembrar que no momento de revisão do livro Abelaira resistia ao câncer, e ao caderno quadriculado podem atestar

a veracidade do conteúdo da nota, que é certificada pela figura da sobrinha do autor, Doroteia. Contudo, a ironia do texto é, ainda, característica do narrador do romance, que problematiza, mais uma vez, o processo de leitura e escrita:

Há dez anos, e tomando como ponto de partida o casal de enamorados (ou de aparentes enamorados), comecei a escrever ainda sem saber bem porquê, se é que importa saber porquê – mas, provavelmente, aquilo que os impele a escrever provém de sabermos que os outros, alguns outros, escrevem. Um impulso imitativo, mesmo se radicado no desejo de exprimir o que nos vai a alma (mas esse desejo tem ao nosso dispor outros meios, a dança, a música, o convívio, sei lá!). Sim, se não soubesse que os outros (alguns outros) escrevem, não teria escrito, os homens viveram milhares de anos sem escrever, sem sentir essa (futura) falta. E depois de inventarem a escrita ainda levaram muitos séculos a descobrir o partido não meramente utilitário que poderiam tirar dela. Escrever não é essencial, é tão pouco essencial como tirar fotografias ou comer um bolo de arroz (Abelaira, 2004, p.237).

Neste ponto, o texto, finalmente, propala explicitamente seu traço de inoperosidade, isto é, o desejo de se realizar enquanto atividade dissociada da produção comunicativa utilitária que se estabelece em detrimento de um sentido determinado. Para o narrador, a escrita esgota-se em si mesma e justamente por esta característica é que ela se configura ilimitada, posto que comunica sentidos ao invés de produzi-los, destinando-se ao leitor. Apesar de não ser “essencial”, afirma o narrador: “Mesmo assim, a verdade é que, desde jovem, eu sentia o desejo de escrever, mas sem encontrar assunto, digamos assim. Como se escrever fosse um fim em si mesmo, não um meio de dizer alguma coisa” (Abelaira, 2004, p. 237), a palavra enquanto diálogo, que convida à troca e é dubitativa, tem o poder de encontrar um leitor que liberte o discurso, realizando o que Agamben define como “profanação”, ou seja, o ato de atribuir um novo uso, dar nova significação. Em vista disto, o texto reivindica e procura um leitor, exigindo outra perspectiva participante:

Até que certo dia a pergunta foi outra: para quem escrever? De súbito, colocara-se-me a resposta: 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. Diálogo, não monólogo. Não é dizer “eu”, mas “ouve-me”. Ver, imaginar, descobrir alguém.

Pus-me então à procura desse interlocutor que libertaria o meu discurso, passei em revista amigos e amigas, o Sérgio, a Berta, o professor e por aí adiante – mas nenhum deles era o interlocutor desejado, nenhum deles seria capaz de me obrigar a falar.

Andei assim durante alguns dias, o caderno na mão, até que me ocorreu a ideia a seguinte ideia: começa a escrever para um interlocutor indefinido, ele acabará por aparecer, imaginado ou real. Escrever,

mesmo sem saber o quê, é o meio de descobri-lo. Ele acabará por ouvir, por ser chamado, por aparecer. Escrever é a maneira de encontrá-lo.

Ao acaso, sem objetivo além de encontrá-lo, fixei a atenção no casal de enamorados. E, afinal, quem, se não eu, embora um eu dez anos depois? Um eu que, passados dez anos, é este, aqui a escrever (Abelaira, 2004, p.238).

Porém, percebemos que, na narrativa autocentrada, o próprio narrador é o leitor de seu texto, e, conseqüentemente, aquele que o percebe à distância de alguns anos. Possivelmente por esse gesto ele relaciona seu empreendimento ao de Pierre Menard, que recria o *Dom Quixote* de Cervantes, transcrevendo-o palavra por palavra, mas sem copiá-lo, pois o *Quixote* de Menard explicita o quanto “o deslocamento temporal modifica inteiramente os significados”⁵⁶ (Gagliardi, 2010, p.289):

Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria.

No quería componer otro Quijote – lo cual es fácil – sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran – palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes (Borges, 1980, p.428).

Assim, ler abrange a atribuição de novas significações, o que se opõe ao sentido fixado, estabelecido, visto que a leitura tem relação com a temporalidade. Desse modo, o texto de Menard, apesar de estar idêntico ao de Cervantes é inteiramente diferente, porque está situado em outro momento histórico:

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el del Cervantes. Este, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

⁵⁶ Gagliardi, Caio. **O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões.** Estudos avançados, v. 24, n. 69, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10526>>.

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió (Borges, 1979, p.432).

Nesse sentido, a intertextualidade pontua como narrador e Menard consolidam a história enquanto detentora e originária do real, pois é dela que construímos nossos significados. A partir desse aspecto, notamos como toda a narrativa de *Nem só mas também* é uma reescrita das anotações do caderno quadriculado, que foi transposto linha por linha dez anos depois para que o narrador comparasse a diferença entre os tempos. Entretanto, ainda que o método utilizado pelo protagonista seja semelhante ao de Menard, ele falha, pois a transcrição de sua análise do passado e do presente mostra como o tempo ainda não mudou:

Para escrever as cento e tal páginas que precedem estas. Que não foram portanto escritas há dez anos para eu (eu, o outro) as ler hoje, mas para compará-las com as que efetivamente escrevi há dez anos. Escritas hoje como se as tivesse escrito há dez anos. Se possível, como coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as anteriores. Procurar reviver, procurar experimentar os mesmos sentimentos que já tivera e que, por serem os mesmos, necessariamente se exprimiram da mesma forma. E parar onde, dez anos antes, parara. Afinal, que importância teve o que se passou depois? Não se passou nada (Abelaira, 2004, p.241).

Dito por outras palavras, percebemos como este artifício revela que o tempo estático da ditadura ainda se faz presente após a revolução, porque para o narrador “não se passou nada” após o 25 de Abril. Seu texto torna-se, portanto, meio de reflexão sobre o sentido que o tempo tem, uma vez o tempo não é, para ele, inteligível: “Comparar então os textos, descobrir os desvios, através dos desvios medir, não em números (dez anos, três mil e tal dias) o tempo que nos separa e o sentido que o tempo tem. Que o tempo tem” (Abelaira, 2004, p.241). Se o real e a verdade, sendo falíveis, evidenciam toda a precariedade do mundo ético dos homens, posto que é impossível fixá-los, como compreender o tempo? E, ademais, diante desta questão, como é possível percebermos o que somos, posto que nos dispomos em relação ao tempo?

Possivelmente é por isto que a escrita, enquanto elaboração narrativa, torna-se o meio de uma despreziosa “reorganização” do mundo, e daí surge seu caráter utópico, já que criticar este mundo, explicitando sua fragilidade, torna-se uma forma de indicar um novo mundo provido de novos sentidos. Diferentemente de cair na distopia, a elaboração narrativa do presente em relação ao passado precipita um futuro: agora, não

há, de fato, transformações efetivas, mas a possibilidade de narrar a germinação de um tempo em que é possível manifestar uma centelha dos vários pontos de vista que permeiam o “real” é já um ato de liberdade. Se Menard (século XIX-XX), consegue mostrar a diferença entre as épocas, isto é, a passagem do tempo, com um texto que se assemelha ao de Cervantes (século XVI-XVII) linha por linha, o projeto do narrador, ainda que falhado, pois tem só dez anos de distância temporal do manuscrito de origem, antecipa que, em um futuro, a passagem do tempo poderá ser percebida. Em uma leitura e uma escrita futura, sobretudo em uma escrita que não seja essencial como a de *Nem só mas também*, a de *Dom Quixote* e a *Pierre Menard, autor do Quixote*, novos sentidos serão possibilitados por uma nova época, pois a história, para o narrador, parece traçar contornos de uma novidade, progredindo consoante ao seu dever:

([...] à medida que o tempo passa, e contra todas as decepções, vou-me convencendo de que um novo mundo está à nossa espera, de que a história não acabou, está sim a acabar a pré-história. Sim, digo com uma vergonha envergonhada: os amanhãs que cantam!) Rasgar o caderno, pensei. Para quê deixá-lo a um ocasional leitor para quem eu não o escrevera e que portanto não poderia entendê-lo? (Mas então para quem escrevo neste momento?)

Seja como for, não me atrevi a rasgá-lo. Afinal, como saber se o coração não resistiria mais de dez anos, como saber se esse outro eu não estaria vivo? Meti o caderno num sobrescrito, lacrei-o, guardei-o numa gaveta - e fui à vida. Se dentro de dez anos ainda existisse, abri-lo-ia. Não tanto para me entregar à tarefa inútil de recordar o passado, mas para interpretar um texto que, sendo à partida de natureza subjectiva, se teria tornado, com o tempo, matéria objectiva. Interpretável, portanto (Abelaira, 2004, p.239).

E é como matéria interpretável que a(s) história(s) do narrador se relaciona(m) com a realidade, assim como a revoga, visto que a obra de arte literária representa um período histórico. Sem a pretensão de testificar a unicidade de uma perspectiva, ou até mesmo de formular a verdade cabal, a literatura, na diversidade de seus materiais e composições, não traz uma imagem fictícia do real, espelhando-o, mas conduz representações que apontam para o que existe, especificando formas de existência (Seixo, 1976, p.09).

Assim, compreender o que é o tempo é tão difícil como conhecer-se, pois não há ainda, em nossa atual conjuntura, a união entre a esfera íntima e a social. Este estado de exceção, que se prolonga, relega-nos, ainda, à sobrevivência, pois, de acordo com Agamben, o que marca nossa época é precisamente a morte da vida integral, o que restou de Auschwitz: “Nem a vida nem a morte, mas a produção de uma sobrevivência modulável e virtualmente infinita constitui a tarefa decisiva do biopoder em nosso tempo”

(2008, p.157). Recuado em sua subjetividade, ao narrador resta somente engendrar a palavra poética que o amplia enquanto homem, e que, por ser registro, se materializa enquanto espera. Destituído da ação, do fluir do tempo, o protagonista movimenta-se nos interstícios de sua obra, revolvendo os silêncios com a sua voz que, ansiosa por falar, discorre sobre si, sobre Portugal, sobre o mundo, a literatura, o passado e o futuro.

E o texto flui sem pretensão de alcançar um objetivo, e a anulação das intrigas revelam como o tempo é estático⁵⁷: há somente um cotidiano sem muitos acontecimentos, mas que, com o auxílio da imaginação, podem ser melhor realizados. Nesse sentido, a escrita desloca para o plano íntimo o embate do eu discursivo com a inação, mostrando que a elaboração narrativa fomenta a estruturação identitária, o reconhecimento de si face a um determinado tempo presente, pois ainda que este presente esteja em um tempo da literatura, esse é o tempo possível ao narrador. Sobre isto, Ricoeur (1994) explica que “O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal” (p.14-15) e, dessa forma, a narrativa de ficção é significativa por esboçar os traços que compõem a experiência com o tempo, que se torna humano à medida que está articulado de modo narrativo (1994, p.15), visto que a articulação da experiência temporal a partir da elaboração narrativa pode reordenar a construção de significados, restituir ao discurso o ato.

Por fim, recuperar-se com a escrita, reaver o passado na disponibilidade de todos os recursos apresentados ao longo de nosso estudo, engloba um ato político no qual a *inoperosidade* do romance reivindica uma *profanação* do ato comunicativo subjacente aos dispositivos do poder, à hegemonia. Este novo uso recoloca, a partir da palavra poética, da narração enquanto campo de luta do subjetivo, um mundo que anula este estado de sobrevivência e é edificado como possibilidade sempre possível, à medida que se enceta na narrativa um plano a mais da verdade. Afinal, conforme afirma o narrador: “Não esquecer o que é escrito para imitar o que foi escrito” (Abelaira, 2004, p.242) compreende *não só* conjecturar a passagem do tempo, *mas também* confiar na espera.

⁵⁷ Ricoeur (1995) define a intriga como “transformações organizadas”, especificamente “totalidades temporais a operar uma síntese do heterogêneo entre circunstâncias, objetivos, meios, interações, resultados desejados ou não” (1995, p.16). A falta deste heterogêneo, destas transformações circunstanciais, atesta a imobilidade temporal.

Considerações finais

O português é o *termos sido*, afirma Eduardo Lourenço⁵⁸. Isto porque o descontentamento com o presente foi o motivo de todo sonho projetado no passado. Dessa forma, a história portuguesa foi ligada ao que é injustificável e seu povo alçado a uma missão providencial. Porém, Lourenço pontua como essa grandeza de Portugal é fictícia: *Os Lusíadas* é a ficção dentro das ficções (Lourenço, 2005, p.26). Nesse sentido, se, no século XIX, os portugueses começam a se interrogar, a refletir sobre as causas da decadência de seu país, o Estado Novo irrompe, no século XX, enquanto ficção “ideológica, sociológica e cultural” (Lourenço, 1994, p.33), que se torna o discurso oficial mantenedor da razão de ser portuguesa e de Portugal como oásis da paz (Lourenço, 1994, p. 33).

Nem só mas também mostra que Portugal não está imune à tempestade da história, pois a grandeza imaginária do país, agora, é completamente fraturada. Ainda que os portugueses do pós-25 de Abril aparentem ser os mesmos do passado, uma vez que, como aponta o narrador do romance, estão fora do tempo e em um espaço lenitivo, as realidades que brotam do presente exigem, devido às suas pluralidades, o retorno ao agora. E é isso o que o protagonista faz.

A inoperosidade da narrativa, então, não é uma casualidade, mas um recurso que concede ao narrador e ao leitor a ação. Não basta contemplar o texto, mas (re)construí-lo, percebendo a singularidade da voz anônima que ali diz e mostra, mas que também espera o trabalho ativo do leitor. Se o texto cinde com seu aspecto operativo é porque, justamente, ele quer se desviar do que está cristalizado na narrativa mítica portuguesa: o narrador não nos mostra a heroicidade do homem português, tampouco a grandeza seus dias, mas o contrário, a subalternidade e o ordinário de um povo, que vive dias ociosos e semelhantes. Assim, quebrar a verdade, a ordem e o sentido é o modo do narrador de nos fazer refletir sobre uma estrutura social que subjaz a essas noções.

O fictício revelado é outra cisão com esta narrativa oficial, pois o *como se* explicita a potencialidade autoral do narrador, assim como de todos os narradores que criaram o

⁵⁸ *Psicanálise mítica do povo português*, em **O labirinto da Saudade**.

passado. De fato, o que o protagonista faz não é novo: confundir real e sonho é uma prática portuguesa, entretanto, sua ousadia é assumir o seu modo, desvelar o teor imaginário dos acontecimentos para, assim, ir de encontro ao passado e ao reencontro do presente. E nesse presente os portugueses são, finalmente, europeus, mas que estes não se equiparam ao restante da Europa, visto que as suas expectativas sociais não correspondem às econômicas. Resta, entretanto, desfazer esta imagem hipertrofiada de sua realidade e subtrair toda essa memória imaginária.

Provavelmente, é por isto que o narrador revisita seu passado, pois ele, imerso em seu presente, não se reconhece, já que a consciência deprimida (Lourenço, 1994, p.11) é fruto da subtração dessa memória imaginária que produziu, por muito tempo, *uma* realidade. Afinal, se os portugueses, antes, tinham uma razão de ser providencial, agora, o que é ser português? Qual é o objetivo, qual é o sentido da experiência, e, conseqüentemente, o da narrativa? Por isto, como vimos, o narrador compreende que não há sentido e objetivo algum, apenas a continuidade de ser descontinuamente, porque esse passado fabuloso e arquetizado não cabe mais em uma realidade de acontecimentos que precisam ser observados a “olho nu”. E, ainda, mostrar esta descontinuidade, e por isto ela é tão incômoda, é também mostrar como estamos acostumados com os discursos contínuos, coesos. Mais uma vez, a inoperância da obra que não tem um propósito revela, sobretudo, que essa narrativa não quer operar na construção de (mais) uma verdade fantasiosa, mas incidir sobre estruturas basilares que fundamentaram o passado, como a linguagem, o real, a ordenação do discurso, por exemplo, pois “perdê-lo [isto é, o passado] é a forma de ruir com essa estrutura social de um arcaísmo extremo” (grifo nosso) (Lourenço, 1994, p.13).

E se o casal é o acontecimento fortuito que impulsiona toda essa escrita, como vimos, é porque ele revela esta imagem hipertrofiada dos portugueses, que continuam tranquilos, como pessoas sem problemas (Lourenço, 1994, p.19). Assim, a escolha é causal pois poderia ser qualquer um daqueles que frequentam o café e isto é nítido quando consideramos que, apesar das mudanças do 25 de Abril, a essência portuguesa continua intacta (Lourenço, 1994, p.20). Diante disso, no agradável espaço do café (que, inclusive, já não é mais tão agradável), o narrador problematiza o presente e o passado, colocando na ponta de sua esferográfica o Salazar, a democracia, o desemprego, os problemas ambientais, o capitalismo, etc., pois não é mais possível ignorar estes acontecimentos, tampouco silenciar no recôndito de uma (pretensa) atmosfera “idílica”.

E não é mais possível desprezar o presente, devido à multiplicidade que o constitui. Nesse plural, a autonomia e a participação das mulheres no seio social não pode mais ser adiada, as classes menos privilegiadas não podem mais continuar à margem da sociedade e o nosso contato com as “coisas do mundo”, isto é, com “as obras humanas”, precisa ser revisto. O protagonista questiona essa realidade com a palavra poética que, desprovida de função, atua enquanto meio transformador dos significantes textuais, das ordens instituídas e da comunicação utilitária. Assim, modificar o funcionamento discursivo não é somente uma composição estética, mas um posicionamento político que incide sobre uma estrutura social e sobre a ideologia preeminente nessa estrutura social.

Assim, mostrar ao leitor os diálogos múltiplos afirma-se enquanto resposta ao unidimensional. É pela reflexão que o protagonista se propõe a revisar o presente diante do passado, exibindo ao leitor que algumas décadas após o 25 de Abril de 1974 pouca coisa mudou em Portugal: a população tem baixo acesso à cultura, a economia portuguesa apresenta deficiências que atingem diversos estratos da sociedade, muitos exaltam a figura protetora de Salazar e o que é mais grave: há aqueles que se negam a refletir sobre a atual conjuntura do seu país.

É nesse sentido que o escritor literário tem seu papel de intelectual reconhecido em *Nem só mas também*, conforme o romance edifica-se enquanto testemunho de uma época e se propõe a iluminá-la com a ficção, pois, afinal, o discurso do protagonista não tem a pretensão de consolidar mais uma verdade; mas, ao contrário, a inoperosidade deste discurso favorece ao leitor a busca e o reconhecimento de seu próprio real, do que é verdadeiro a partir de sua perspectiva. Obviamente, o texto abriga um conteúdo, um contexto, entretanto, como mostramos ao longo desta pesquisa, cabe ao leitor entrelaçar os dispersos fios da obra e traçar a sua leitura a partir de suas escolhas.

Desse modo, o último romance de Abelaira reivindica a reflexão suscitada com a potencialidade da criação literária, principalmente porque o texto literário estipula, no mínimo, duas perspectivas: daquele que escreveu e daquele que lê. Precisamente por esse aspecto é que a literatura consolida-se como espaço de adição de ideias e por isto esse romance explicita, com a escrita que se constrói, se desconstrói e reflete sobre si mesma, a derrocada da verdade unidimensional. Possivelmente, é por isto que o título do romance provém de conjunções coordenativas copulativas: “E, nem, não só, mas também, como também, mas ainda, bem como” indicam adição, acrescentamento de ideias: considerando

o advento do pós-colonialismo⁵⁹ como anticolonialismo, ou seja, como o momento de desconstrução da unicidade da verdade oficial, como negar, ou até mesmo não perceber, o aspecto político incrustado no esteticismo desta (e de toda) obra?

⁵⁹ Concluímos este trabalho fundamentando nossa perspectiva no campo dos estudos pós-coloniais. Esta área de pesquisa, que tem como base as reflexões de Edward Said, introduz uma crítica dos padrões de conhecimentos e identidades sociais autorizados pelo colonialismo. De acordo com Miguel Vale de Almeida, pensar a partir do enfoque pós-colonial compreende situar que as narrativas coloniais colocaram a Europa como centro. Dessa forma, o pós-colonialismo é aqui compreendido enquanto tentativa de “desfazer o eurocentrismo, mantendo, porém, a consciência de que a pós-colonialidade não se desenvolve numa distância pan-óptica em relação à história (...)” (Vale de Almeida, 2002, p. 24), mas significa, a grosso modo, “reverter, deslocar e atacar o aparato de codificação de valores” (Vale de Almeida, 2002, p. 24).

Bibliografia

ABELAIRA, Augusto. **Nem só mas também**. Lisboa: Editorial Presença: 2004.

_____. **O jogo romanesco**. In: *Jornal de letras, artes, e idéias*. Lisboa: n.8, 1981.

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*. **Revista do Departamento de Psicologia da UFF**, Niterói, vol. 18, n° 1. Jan./Jun 2016.

_____. **Profanações**. Tradução de Luísa Feijó. Lisboa: Cotovia, 2006.

_____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. Tradução de Selvino J. Asmann. - São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Arte, inoperatividade e política*. in: **Crítica do contemporâneo, conferências internacionais**. Disponível em: <<https://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf>>. 2007. Acesso: 15Abr2016.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ADORNO, Theodor W. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. Coleção os pensadores. São Paulo: Nova cultural, 1999.

AUGUSTO, Claudio de Farias. **A revolução portuguesa**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

AJZEMBERG, Bernardo. **A expansão literária em Portugal**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/8/18/mais!/22.html>>. Acesso: 03Out2016.

BARRETO, António. *Portugal na periferia do centro: mudança social, 1960 a 1995*. **Análise social**, Lisboa, vol. XX, 5ª ed, 1995.

BARRETO, António. **Mudança social em Portugal, 1960/2000**. Disponível em: <www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2002/WP6-2002.pdf>. 2002.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia, 1970.

BLOCH, Marc. **Apologia da história**. Tradução de Armand Colin. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Tradução de Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005. Tomo I.

BORGES, Jorge Luis. *Pierre Menard, autor del Quijote*. In: **Prosa completa**. Barcelona: Editorial Bruguera, 1979.

CASTRO, Edgardo. **Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência**. Tradução de Beatriz de Almeida Magalhães. São Paulo: Autêntica, 2013.

CÂNDIDO, Antônio; e outros. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, edição online. Disponível em: <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/rogerioalmeida/teoria-danarrativa/Antonio%20Candido%20e%20Outros%20%20A%20personagem%20de%20ficcao%20-pdf-rev-1.pdf/at_download/file>.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

COSTA & GODOY. **O capitalismo contemporâneo e as mudanças no mundo do consumo**. X Colóquio Internacional de Geocrítica, Barcelona: 2008. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/330.htm>>.

DALMAZ, Carla; NETTO, Carlos Alexandre. **A memória**. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S000967252004000100023&script=sci_artt art>. Acesso em: 20Jun2016.

DUARTE, Lélia Parreira. *O discurso da literatura e o da História*. **Discursos**, Lisboa, ed 7. 1994. p.27-43.

_____. *Voi Che sapete che cosa e l'amore: Augusto Abelaira e seu romance*. in: **Suplemento literário de Minas Gerais**. Belo Horizonte, 2004.

GAGLIARDI, Caio. *O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões*. **Estudos avançados**, v. 24, n. 69, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10526>>.

ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. in: Lima, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Vol2. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.

JENNY, Laurent. **A estratégia da forma**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Revista Poétique, nº 27, 1979.

LAKS, Daniel Marinho. *Abelaira e a cena neo-realista: a literatura como modo de ver claro*. **Revista Litera online**, 2014.

LE GOFF, Jaques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão [et al]. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

LOTMAN, Yury; LEO, Jerry & MANDELKER, Amy. **The text within the text**. PMLA, Vol. 109, Nº 3, May 1994.

LOURENÇO, Eduardo. **Nós e a Europa ou as Duas razões**. 4ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.

_____. *Psicanálise mítica do povo português*. In: **O labirinto da Saudade**. Lisboa: Gradiva, 2005.

MACHEREY, Pierre & BALIBAR, Étienne. *O processo de produção dos efeitos estéticos literários*. in: **Literatura, significação e ideologia**. Org: Maria Alzira Seixo. Lisboa: Arcádia, 1976.

MARINHO, Maria de Fátima. *As máscaras do passado*. **Limite: Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía**. ed. 2, p.115-133, 2008.

PELLEJERO, Eduardo. Borges e a política da expressão: a transvaloração do passado nacional. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/saberes>>. 2008

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo**. Lisboa: Caminho, 2012.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *O entretecer da História e da ficção*. **Discursos**, Lisboa, ed. 7. 1994. p.13-25.

RIBEIRO, Renato Janine. *A dor e a injustiça* (prefácio). in: COSTA, Jurandir Freire. **Razões públicas, emoções privadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Nas malhas do império: história, literatura, mulheres e exclusão*. **Revista Via Atlântica**, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50079/54199>>.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al.] Campinas: Editora Unicamp, 2007.

_____. **História e Verdade**. Tradução de F. A. Ribeiro. Forense: Rio de Janeiro, 1968.

RÖHRIG, Maiquel. **O mito da nação n'Os Lusíadas e n'o Uruguay**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppgletras/Vcoloquio/artigos/MaiquelRohrig.pdf>>. 2012

SANTOS, Acácio Luiz. *As estratégias do sujeito problemático na ficção de Augusto Abelaira, de 1963 a 1979*. **XI Congresso Internacional da ABRALIC**, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/076/AC A CIO_SANTSA.pdf>.

SEIDLEMAYER, Sabrina. *O pensamento crítico de Giorgio Agamben e sua contribuição para os estudos literários*. **Revista Fronteiras**. nº 9. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiras/article/view/12999/9491>>.

SEIXO, Maria Alzira. *Para uma tipologia do discurso ficcional (pensando a obra de Maria Gabriela Llansol)*. in: **Ensaios de genologia e análise**. Livros horizonte: Lisboa, 1986.

_____. *Alteridade e auto-referencialidade no romance português de hoje (A propósito das obras de J. Saramago, M. Cláudio e Maria Gabriela Llansol)*. in: **Ensaios de genologia e análise**. Livros horizonte: Lisboa, 1986.

_____. *O processo de produção dos efeitos estéticos literários*. In: **Literatura, significação e ideologia**. Lisboa: Arcádia, 1976.

SOUZA, Ubiratã. 2017. **Subsídios teóricos para uma compreensão da história dos gêneros literários em Moçambique após a independência (1977-1987)**. Paper apresentado no Centro de Estudos Africanos. (não publicado)

TCHEKHOV, Antón. **Três irmãs**. Versão online. Disponível em: <<http://www.jaimemoniz.com/images/docs/recursos/Tchekhov.pdf>>. Acesso em: 12Out2017.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. *O atlântico pardo: Antropologia, Pós-colonialismo e o Caso lusófono*. In: **Diálogos críticos Luso-Brasileiros**, Lisboa: ICS, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.